

2607



Deslindes



Prensa, propaganda y revolución en el Río de la Plata (1810 - 1815).

Alicia Fernández y Oscar Jorge Villa.

Sujeto y alternativas en el pensamiento crítico latinoamericano.

Yamandú Acosta.

El lenguaje de Onetti y su visión del mundo: El astillero y Cuando ya no importe.

Rómulo Cosse.

"Jacob y el otro": el relato como duelo.

Ana Inés Larre Borges.

Ilusión de realidad y superación de la paralepsis en "El infierno tan temido".

J. Guillermo Renart.

El espacio decadente en la novela uruguaya de los 60: Onetti (El astillero, 1961) y

Martínez Moreno (Con las primeras luces, 1966).

Laura Abbassian.

Los motivos de Glauco: cultura y conocimiento en el último Rodó.

María Belén Castro Morales.

La narrativa uruguaya olvidada del s. XIX.

Virginia Cánova.

Actuales tendencias de la narrativa uruguaya.

Alvaro Risso.

El canto del canario que supo volar o la voz poética de Alfonsina Storni.

María Rosa Olivera.

Espesor del relato y referente real en el prólogo de Amalia.

Emilio Irigoyen.

4-5

Diciembre 1994

NO

FOTOCOPIAR

2607

2607

MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

DOCTOR ANTONIO MERCADER

Secretario de Estado

BIBLIOTECA NACIONAL

ING. EDUARDO MUGUERZA

Director General

ROMULO COSSE

Director de Investigaciones

Deslindes: Revista de la Biblioteca Nacional

Nº 2-3 (Mayo 1993)

Montevideo: BN, 1995

v.; 24cm.

Irregular

Por Nos. anteriores véase: Revista de la Biblioteca Nacional Nº1 (1966) - Nº27 (abr.190)

ISSN 0797-6402.

1. HUMANIDADES

2. BIBLIOTECAS NACIONALES - REVISTAS

I. Montevideo. Biblioteca Nacional.

LC PN 5095

CDD 050

Diagramación: Ariadne Ferrer

IMPRESORA TECNOGRAF

Asunción 1478

Tel. 94 73 97 Fax.

Montevideo - Uruguay

D.L. 297168

Amp. Art. 79. Ley 13.349/92

Deslindes

**REVISTA DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL**

BN449/DRBN4/S1995c4

Nº 4 - 5

Dic. 1995

MONTEVIDEO



PRESENTACION

La muerte de Juan Carlos Onetti (1909-1994), cierra sin duda un ciclo sin par en la ficción uruguaya y aún latinoamericana. Una escritura densa y estremecedora, desgarrada hasta lo más hondo y consecuente con sus propias leyes hasta el despojo, forjó un modelo del mundo inolvidable y definitivamente diferenciado.

En su momento (el primero de julio pasado), la Biblioteca Nacional instrumentó un panel con el fin de dar un paso más en el conocimiento de esa escritura. Pero quizás, en el fondo de todo, cuando nos reuníamos en la Sala Acuña de Figueroa con Silvia Lago, Ana Inés Larre Borges y Homero Alsina, nos impulsaba el afán de confirmar que una nueva instancia de la vida cultural se inauguraba: una vez más el talento de un artista apasionado y consecuente como pocos, derrotaba a la muerte. Hoy entregamos a la discusión de ese arte, nuevos elementos. La llama está viva.

Naturalmente que en el desarrollo de la cultura otras preocupaciones se presentan y así ofrecemos las calificadas reflexiones de nuestros colaboradores, que mucho valoramos, en el campo del pensamiento crítico, del análisis histórico y por supuesto en distintas áreas de la investigación literaria. Debemos también destacar la importancia del apoyo y de las inmejorables condiciones de trabajo brindadas por el Director de la Biblioteca Nacional, Ing. Eduardo Muguerza.

Rómulo Cosse.

Director del Depto. de Investigaciones

INDICE

Presentación	7
Prensa, propaganda y revolución en el Río de la Plata (1810 - 1815) por Alicia Fernández y Oscar Jorge Villa	13
Sujeto y alternativas en el pensamiento crítico latinoamericano por Yamandú Acosta	57
<i>EN MEMORIA DE ONETTI</i>	
El lenguaje de Onetti y su visión del mundo: <i>El astillero y Cuando ya no importe</i> por Rómulo Cosse	85
"Jacob y el otro": el relato como duelo Variantes en Jacob y el otro por Ana Inés Larre Borges	97
Ilusión de realidad y superación de la paralepsis en "El infierno tan temido" por J. Guillermo Renart	137
El espacio decadente en la novela uruguaya de los 60: - Onetti (<i>El astillero</i> , 1961) y Martínez Moreno (<i>Con las primeras luces</i> , 1966) por Laura Abbassian	185
Los motivos de Glauco: cultura y conocimiento en el último Rodó por María Belén Castro Morales	213
La narrativa uruguaya olvidada del s. XIX por Virginia Cánova	231
Actuales tendencias de la narrativa uruguaya por Alvaro Risso	273
El canto del canario que supo volar o la voz poética de Alfonsina Storni por María Rosa Olivera	283
Espesor del relato y referente real en el prólogo de <i>Amalia</i> por Emilio Irigoyen	295

**REVOLUCION, PRENSA
Y PROPAGANDA
EN EL RIO DE LA PLATA
(1810-1815)**

Alicia Fernández de Batalla, uruguaya, Profesora de Historia (IPA). En estos momentos prepara su tesis de Maestría en Educación por la Universidad Católica del Uruguay. Es colaboradora permanente de Deslindes. Integra la Sección de Historia del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

Oscar Jorge Villa, uruguayo, Profesor de Historia (IPA). Es colaborador permanente de Deslindes e integrante del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Es coautor (junto a Gerardo Mendive) de La prensa y los constituyentes en el Uruguay de 1830 (1980). Forma parte de la sección de Historia del Dpto. de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

REVOLUCION, PRENSA Y PROPAGANDA EN EL RIO DE LA PLATA

(1810-1815)

OSCAR JORGE VILLA - ALICIA FERNANDEZ

Anotaba Ortega y Gasset que los libros -y los periódicos agregamos nosotros- se presentan como si una voz anónima los estuviese diciendo siempre. Añadía que las palabras necesitan del hombre para que reproduzcan en su persona la situación vital que responda al pensamiento en ellas inserto.

La Historia evidencia con múltiples ejemplos esa relación libro-prensa-individuo, en especial cuando estudia las alternativas de los procesos revolucionarios y de las agitaciones sociales. Al hurgar en el pasado analiza el significado de las ideas impresas, los intentos por vivificarlas, concretarlas en la realidad, y las consecuencias inherentes a esos afanes. Ello implica, en segunda instancia, observar los resultados de su irrupción en el contexto social, ya sea el éxito o el fracaso, la adaptación de sus fundamentos y las vicisitudes consiguientes, o, por el contrario, la frustración de los mismos. Ocasiones estas que encierran, a su vez, la represión y las interdicciones, el propósito obcecado de las autoridades constituidas en proscribir su circulación al considerarlos transgresores de los principios por ellos sustentados como exclusivamente válidos.

Ha sido nuestro interés preocuparnos por el análisis del papel cumplido por lo que denominamos "cultura letrada" en el Río de la Plata en el período 1810-1815, apreciando, en primer lugar, cómo aquella se vinculó con las clases dominantes en dicho hábitat, particularmente a nivel urbano en Buenos Aires y Montevideo. Podemos afirmar, además, cómo con la sucesión de las diferentes dominaciones en territorios platenses-inglesa, hispana, porteña- se registraron los propósitos de hegemonía intelectual de cada uno de los grupos de poder a través, por ejemplo, de los periódicos oficiales correspondientes.

Luego de investigar los avatares de los diarios porteños y montevidianos en el período señalado, nos planteamos el estudio de la relación entre Artigas y la "cultura letrada", asunto que constituirá el objetivo central de nuestro trabajo. En ese sentido, trataremos de establecer por qué no prosperó en el marco de una verdadera "política cultural" y pese al intento formalizado por Artigas, el funcionamiento de un periódico propagador de su ideario. Consultada la historiografía al respecto, encontramos como justificación de lo antedicho, motivos esencialmente económicos, centrados en la indigencia de la Provincia Oriental, sin rubros para tamaña tarea.

Pensamos, como hipótesis, que, sin menospreciar la gravitación de esos factores, pesaron otras razones tales como las socio-políticas, esto es, el desinterés -que se traduce en intencionalidad contrarrevolucionaria- del patriciado montevidiano en apoyar la tarea de marras en un momento -1815- en que el movimiento artiguista se radicalizaba inclinándose a los más infelices para transformarlos en los

más privilegiados. Manifestándose con dicha postura en un movimiento contestatario de principios básicos sostenidos por el mencionado patriciado, tales como el neurálgico derecho de propiedad.

Inicia esta tarea una Introducción que intenta rastrear en las raíces coloniales los antecedentes que, en cuanto a la materia, nos permiten comprender el por qué de las dificultades de los libros y periódicos en los albores de la denominada Revolución Hispanoamericana.

En una segunda parte, centrada en el período 1810-1815, desarrollamos el tema de la relación existente, conforme a lo señalado, entre la prensa y las clases dominantes en el proceso revolucionario rioplatense.

Finalmente, mediante una tercera sección, pretendemos mostrar que, en presencia de profundas y ambiciosas miras "culturales" que supo de realizaciones concretas, vióse frustrada la idea de fundar, específicamente, un periódico que divulgase y con ello consolidase los principios rectores del artiguismo. El patriciado montevideano, encaramado desde el Cabildo Gobernador, con una ideología conservadora que no sólo fue teórica sino práctica al mismo tiempo, no avaló en 1815 lo que ocho años después -desaparecido Artigas del escenario rioplatense- sí respaldaría: la publicación de periódicos, efímeros en su mayoría, contestes en apoyar un movimiento independentista del dominador luso-brasileño. Eran otros momentos, circunstancias en las cuales no estaba presente quien había pretendido sí una independencia, en un contexto federal, pero acompañada de principios irreductibles de justicia social.

ESPAÑA Y AMERICA: LAS RAICES DE UNA POLITICA CULTURAL COLONIALISTA

Consolidada la implantación colonial mediante la acción de los conquistadores, la América hispana así como fue explotada política, social, y económicamente -exclusión de los criollos de los cargos de gobierno; monopolio comercial- también sufrió, como colonia, la limitación en el aspecto intelectual.

La prensa escrita, vinculada por lazos estrechos con la imprenta y la educación, tuvo un desarrollo significativo en número pero no en calidad⁽¹⁾. Para quienes podían leer, América española contó, desde el punto de vista técnico, con imprentas, desde el siglo XVI (México, 1539; Lima, 1581) a las que se sumaron otras, doscientos años después (por ejemplo: La Habana, 1701; Bogotá, 1738; Córdoba, 1765). Pero las autoridades españolas, por intermedio de sus órganos competentes, reglamentaron desde el principio de la dominación todo lo referente a lo que de aquellas podían surgir, especialmente, libros. Al respecto las Leyes de Indias fijaban la prohibición de imprimirlos sin la aprobación correspondiente y que cualquier obra con destino a las Indias debía ser revisada. No consentían la circulación de textos profanos y fabulosos, así como la difusión de los recogidos a los herejes. Prescribían la visita de los navíos para realizar el registro de rigor y la no publicación de aquellos que estuvieran escritos en la lengua de los indios sin previo examen⁽²⁾.

Las Leyes de Indias, como se ha visto, las trabas fijadas por la Inquisición -léase censura- limitaron el aspecto intelectual de la Colonia.

Sobre la enseñanza, segundo punto vinculado a la prensa, condición sine qua non para el desarrollo de esta, escribe Pedro Henríquez Ureña⁽³⁾: "Naturalmente los colegios y escuelas se establecían en las ciudades; pero no se intentó extender la cultura intelectual a todos los habitantes: en la Europa del siglo XVI no se había implantado aún la enseñanza obligatoria para todos y no se podía esperar que los europeos la impusieran en América. En las aldeas no había otra enseñanza que la de religión a cargo de los sacerdotes y a veces la de artes y oficios europeos".

Minorías pertenecientes a las élites dominantes -entre las que incluimos a los grupos privilegiados indígenas beneficiados por los españoles para así controlar a las masas- fueron las usufructuarias de los intereses y privilegios pedagógicos. Ello limitó el alcance que cualquier producción literaria pudiera tener.

En el caso específico de la prensa, analizados los ítems correspondientes -imprenta y educación- los primeros periódicos aparecen en el siglo XVII, con la rémora que significaban las prohibiciones analizadas. Desde antes de 1600 se imprimían hojas sueltas en las capitales de los dos primeros Virreinos -México y Perú- con noticias europeas.

Fue en el fermental siglo XVIII, siglo de la Ilustración, de la rebelión de las colonias inglesas (1776-1783), de la Revolución Francesa y, como corolario de lo antedicho, de las Reformas aplicadas por los Borbones en España y América, que abundaron periódicos, libros y escritos en general, vehículos de las novedades intelectuales de la centuria, a pesar del intento de las autoridades por impedir su circulación. Inclusive las Universidades adquirieron un ímpetu renovador y en ellas, como la de Charcas en Alto Perú (Bolivia), donde acudió el patriciado rioplatense para su formación, se estudiaba no sólo la tradición jesuítica de por sí subversiva de un Francisco Suárez (1548-1617) sino los nuevos pensadores, particularmente franceses, que tanto gravitarían en la generación revolucionaria de principios del siglo XIX.

En el Río de la Plata, zona del comercio ilegal por las trabas monopolistas, se desarrolló paralelamente otro contrabando, el de libros y escritos afines, provenientes de la convulsionada Francia. Para las mentalidades propias del Antiguo Régimen, donde el orden se hallaba estructurado jerárquicamente, inclusive por voluntad divina, la tragedia francesa, en especial la del año 1793, estaba centrada en el proceso de Luis XVI y su condena a morir en la guillotina. Sentencia, además, dictada por un cuerpo pluripersonal en cuyas sesiones se esgrimían locuciones tan inusitadas como las referentes a las libertades individuales y el que -entre los excesos quizás el más aciago- había proclamado la República (o temiblemente, la cosa de todos), una e indivisible. Así las clases dirigentes europeas observaron con aprensión no solo la posibilidad de la difusión de las ideas afines, sino también la imitación práctica, en sus jurisdicciones, de posturas rebeldes tan descabelladas e irreverentes desde su óptica. Por mimetismo, originado en la existencia de condicionantes similares de explotación social en Europa, el "jacobinismo" podía extenderse y con ello socavar el orden imperante.

Es que los postulados teóricos dieciochescos, que incluían vocablos tan amenazantes (ayer y hoy, ecuanímes e incontrovertibles) a manera de soberanía

popular, democracia, igualdad, tolerancia, dejaban de ser meras lucubraciones librescas para transformarse, en el convulsionado marco de la realidad política, económica y social, en una incisiva (y afortunada) realidad.

Protegerse del contagio de suplicio tan pernicioso tal fue la divisa. En el Viejo Mundo las coaliciones fueron uno de los remedios utilizados. En este sentido, España formó parte de la que en 1793 aglutinó a ocho naciones. En las colonias -escenario donde irremediamente se reflejaban las peripecias metropolitanas-, la censura y la persecución de individuos por sus ideas, constituyeron los antídotos a los que se recurrió. Por medio de bandos y oficios (una variedad oficial y burocrática de la lectura colonial), las autoridades hacían un llamado al control de personas y propiedades, a la prohibición de escritos "sediciosos e impíos" y a la delación, con el objeto de eliminar la riesgosa influencia francesa. Porque los escritos de esa naturaleza instigaban a la rebelión y -fenómeno no menos significativo- arrastraban consigo la herejía del racionalismo deísta y del artificio materialista. Sin embargo, el tráfico clandestino no pudo ser eliminado. Como indica Ricardo Caillet-Bois⁽⁴⁾, las "depravadas máximas" penetraban sobre todo por Montevideo, (...) la puerta por donde es más de temer que los franceses procuren abrir paso a tan fatal materia de comercio", según palabras del Virrey Arredondo a B. de la Mata Linares, del 13 de setiembre de 1794.

"En España (...) la censura era rigurosa pero fraudulentamente se introdujeron todas clases de escritos prohibidos, a pesar del celo de los empleados reales y de la Inquisición. En América -continúa José Torre Revello⁽⁵⁾, los buques ingleses y franceses que arribaban a sus playas, junto con su cargazón de mercaderías, introducían libros e impresos que difundían entre los colonos las nuevas máximas y nuevas ideas políticas que atacaban y conmovían los seculares sillares de las vetustas monarquías absolutistas". Agrega que era muy común que los libros y escritos se facilitasen entre amigos y se pidiesen por carta, así como que circularan las noticias proporcionadas por los periódicos.

Contribuyeron también en esta propaganda de las Nuevas Ideas las misiones científicas europeas -españolas y francesas, en especial- que ponían a los colonos en contacto con las entonces modernas corrientes que aparecían en el campo de la ciencia.

LA TRADICION PERIODISTICA EN EL RIO DE LA PLATA

Fue en esta activa jurisdicción del Virreinato del Río de la Plata (creado en 1776) donde los factores mencionados tuvieron amplia acogida. Para el caso específico que nos interesa -la prensa- digamos que de los elementos coadyuvantes el establecimiento de la imprenta en esta región data de fines de siglo XVII, de origen jesuítico, mientras la segunda, también perteneciente a la Orden de San Ignacio de Loyola, funcionó en la ciudad de Córdoba durante la segunda mitad de la décimotercera centuria. Al ser expulsados los jesuitas (1767), la misma fue trasladada en 1780 por orden del virrey Vértiz. Se transformó en la Real Imprenta de los Niños Expósitos que comenzó a funcionar en la capital del Virreinato, Buenos Aires, el año 1781 y se llamó así porque su producido estaba destinado al sostenimiento de esta fundación.

Apareció en la ciudad citada la "Gaceta de Buenos Aires" que debió circular furtivamente y entre un grupo reducido de vecinos "principales". Su duración fue efímera.

A las gacetas de Buenos Aires, cuya mención haremos a continuación, y a las españolas, acudían, como indica Raúl Montero Bustamante, los lectores montevideanos. Así, tenemos al "Telégrafo Mercantil, Rural, Político-Económico e Historiógrafo del Río de la Plata" (1801-1802) con 160 suscriptores en la ciudad porteña y 77 "forasteros", de ellos 43 naturales de la Banda Oriental.

Sus propósitos, explicitados en las páginas correspondientes, consistían en adelantar las ciencias y las artes, fundar "una escuela filosófica que borrara las formas bárbaras del escolasticismo", extender los conocimientos de los agricultores e informar de los nuevos hallazgos en las diferentes ramas del conocimiento. Castelli, Belgrano, el deán Funes y otros, quienes tendrían actuación de primer orden durante el período revolucionario, colaboraron en sus páginas.

Le sucedió el "Semanario de Agricultura y Comercio" (1802-1807), fundado por Hipólito Vieytes -protagonista también de los sucesos de mayo de 1810- donde plantearía los lineamientos medulares del pensamiento liberal del siglo XVIII, en particular desde el punto de vista económico, con especial hincapié en la agricultura como riqueza básica a explotar en su mayor intensidad. Asociaba a esta idea la del derecho de propiedad como condición ineluctable para el desarrollo de aquella.

Recién entrado el Siglo XIX y con fines netamente propagandísticos, surge, en el Montevideo colonial, con las invasiones inglesas (1806-1807), "La Estrella del Sur". Bilingüe (español e inglés), desde sus pocos ocho números se criticaba a la monarquía española y se defendía el principio del libre comercio y las ventajas del sistema político inglés frente al establecido en España.

"Ciertamente -explica Jean Marie Domenech⁽⁶⁾-, desde que hay rivalidades políticas, es decir desde el principio del mundo, la propaganda existe y desempeña su papel".

Por último, acotemos que en vísperas de Mayo, apareció en Buenos Aires el "Correo de Comercio", dirigido por el activo Manuel Belgrano, también de escasa duración (marzo 3 de 1810 - febrero 23 de 1811).

Visto lo antedicho, a comienzos del siglo XIX, el escrito impreso-antecesor de la palabra hablada y de la imagen- se constituyó en portavoz de ideas revolucionarias a través del periódico, del libelo, de los libros, e inclusive de la Enciclopedia. Pensemos, por citar un ejemplo, en la biblioteca de Francisco de Ortega y Monroy, ex-Comandante del Resguardo en el Río de la Plata, embargada junto a otros bienes, siendo el depositario de la misma Martín José Artigas, padre del Jefe de los Orientales (1790). Biblioteca exhaustiva en cantidad de volúmenes que incluyen obras de autores liberales del siglo XVIII, a ella José Artigas debe haber tenido acceso.

Convengamos, como conclusión, que la circulación de periódicos e impresos en el Plata, vernáculos y extranjeros, dejó la impronta de su trascendencia para un alcance mayor de las ideas revolucionarias una vez se produjese el quiebre del orden colonial.

REVOLUCION, PRENSA Y PROPAGANDA (1810-1815)

Producido en Hispanoamérica el comienzo de lo que sería la ruptura de la dependencia propia de la "Situación colonial" (1810), cuando -según feliz expresión de Pedro Henríquez Ureña- el habitante se convierte de súbdito en ciudadano, los grupos dirigentes revolucionarios reconocieron, como lo demuestran sus actos, la necesidad e importancia de la prensa escrita y de los impresos en general para difundir sus ideas. En una palabra, para que las premisas de la Revolución⁽⁷⁾, pergeñadas por ellos, los integrantes de las clases altas urbanas-lugar este último donde se originaron en su mayoría las agitaciones- circularan por un ámbito mayor, preferentemente el marcado por las circunscripciones territoriales que el dominio español fijara, y obtener así, por la información, mayor número posible de adeptos a la causa proclamada.

Para citar algunos ejemplos, considérese que la insurrección en México tuvo 15 órganos periodísticos en circulación entre 1810-1821 (y el país, en conjunto, 40). En Venezuela se publicaron 3 durante el período que media entre el Cabildo Abierto de 1810 y la proclamación de la independencia en julio de 1811. Cabe tener en cuenta, y en este caso seguimos a Pedro Henríquez Ureña⁽⁸⁾, que en ciudades controladas por los españoles durante la campaña editábanse periódicos para combatir a los patriotas, pero la libertad de imprenta decretada por las Cortes de España permitió la salida de otro tipo de prensa que "(...) si no se atrevía a abogar francamente por la independencia, a lo menos comentaba con vivacidad los problemas del día"⁽⁹⁾. Por último, los patriotas publicaban periódicos y folletos en ciudades extranjeras, en especial Londres, asilo de partidarios de la libertad oprimida.

Bien pueden tener acogida para los casos citados, las palabras de Jean-Marie Domenech aplicadas a la Francia de 1791: "Se trata (mediante la propaganda) de crear la cohesión y el entusiasmo propio y el desorden y el miedo en el del enemigo"⁽¹⁰⁾.

Con el golpe del 25 de Mayo de 1810 en Buenos Aires, acceden al poder los hacendados y los comerciantes lesionados por el régimen monopolista colonial, los abogados criollos y los jefes y oficiales de las milicias nativas. Es en estos sectores -explica Sergio Bagú⁽¹¹⁾- "(...) donde está el germen de la nueva clase dirigente bonaerense, (...) que un lustro después comenzará a mirar a Artigas como a su enemigo mortal y, cuatro lustros después no tendrá más programa que restaurar el orden y las leyes coloniales alteradas por tanto gaucho rebelde y tanto ideólogo radicalizado".

Desde mayo a diciembre de 1810, el sector radical que fuera calificado como "jacobino" por sus planteos, liderado por Mariano Moreno, partidario de cambios profundos en la sociedad -de ahí que se refirieran a él sus opositores conservadores como un "Robespierre"- mantuvo una intensa actividad en el plano intelectual.

Centremos esta, en un principio, en la fundación de la "Gaceta de Buenos Aires" el 7 de junio de 1810 (y que duraría hasta 1821), impresa por la Real Imprenta de Niños Expósitos. Su finalidad era, según las palabras correspondientes al primer número, anunciar al público las noticias exteriores e interiores "que deban mirarse con algún interés". "En él se manifestarán igualmente las discusiones oficiales de la

Junta con los demás jefes y gobiernos, el estado de la Real Hacienda, y medidas económicas para su mejora y una franca comunicación de los motivos que influyan en sus principales providencias, abrirá la puerta a las advertencias que desea de cualesquiera que pueda contribuir con sus luces a la seguridad del acierto".⁽¹²⁾

Explica Ricardo Levene que, preocupado por instruir al pueblo, Moreno comenzó a publicar en dicha "Gaceta", correspondiente al 5 de julio, la obra "Pensamientos de un patriota español para evitar los males de una anarquía o la división entre las provincias...", atribuida a Gaspar de Jovellanos. A ese mismo fin respondió la reimpresión del "Contrato Social o principios del derecho político" de Rousseau, cuyo prólogo fue escrito por Moreno⁽¹³⁾. Cabe considerar, asimismo, que la fundación de la Biblioteca Pública, así como las reformas educativas, tenían el fin de extender la formación de los ciudadanos, fundamentalmente en el plano cívico, en el del reconocimiento de sus derechos como tales.

Pero la importancia del diario de marras, punto en el que nos detendremos, se refleja en el "Plan de Operaciones que el Gobierno Provisional de las Provincias Unidas del Río de la Plata debe poner en práctica para consolidar la grande obra de nuestra libertad e independencia", del mismo Moreno.

Plan que parte de lo que resulta para su autor una verdad axiomática: el hombre es el hijo del rigor y nada se ha de conseguir con la benevolencia y la moderación. Es conveniente, según dichos principios, atemorizar al hombre, principalmente al enemigo, y oscurecerle aquellas luces que "en otro tiempo" sería lícito iluminar. Sentaba el abogado criollo que "(...) la doctrina del Gobierno debe ser en relación con los papeles públicos muy halagüeña, lisonjera y atractiva, reservando, en la parte posible, todos aquellos pasos adversos y desastrados porque aun cuando alguna parte los sepa y comprenda, a lo menos la mayor no los conozca e ignore, pintando estos con aquel colorido y disimulo más aparente; y para coadyuvar a este fin debe disponerse que la semana que haya de darse al público alguna noticia adversa, además de las circunstancias dichas, ordenar que el número de gacetas que haya de imprimirse sea muy escaso (...)"⁽¹⁴⁾. De ello resultaría que siendo su número muy corto podrían extenderse menos en el interior de las provincias como fuera de ellas, "(...) no debiéndose dar cuidado alguno al gobierno que nuestros enemigos repitan y contradigan en sus periódicos lo contrario, cuando ya tenemos prevenido un juicio con apariencias más favorables; además, cuando también la situación topográfica de nuestro continente nos asegura que la introducción de papeles perjudiciales debe ser muy difícil, en atención a que por todos caminos, con las disposiciones del Gobierno debe privarse su introducción"⁽¹⁵⁾.

Señalaba luego que a los agentes revolucionarios como a todos los comandantes de las fronteras, deberían mandárseles colecciones de las gacetas de la capital, lo más a menudo y siempre que fuera posible. En sus discursos, las mismas tratarían "(...) de los principios del hombre, de sus derechos, de su racionalidad, de las concesiones que la Naturaleza le ha franqueado; últimamente, haciendo elogios los más elevados de la felicidad, libertad, igualdad y benevolencia del nuevo sistema y de cuanto sea capaz y lisonjera y de las ventajas que están disfrutando"⁽¹⁶⁾. Se vituperaría al mismo tiempo a los magistrados antiguos del despotismo, de la opresión y del envilecimiento en que se hallaban, e igualmente introduciría al mismo

tiempo algunas reflexiones sobre la ceguera de aquellas naciones que, sojuzgadas por el despotismo de los reyes, "no procuran por su santa libertad".

Estos y otros discursos políticos figurarían en las gacetas no como publicados por las autoridades, "(...) sino como dictados por algunos ciudadanos por dos razones muy poderosas: la primera, porque conociendo que esta doctrina sea perjudicial, se ponga a cubierto al Gobierno de estas operaciones, echando fuera de su responsabilidad, bajo el pie de ser la imprenta libre; la segunda, porque debe labrar más cuando se proclaman unos hechos por personas que suponen los gozan, en quienes no deben suponer engaño alguno, y este ejemplo excitará más los ánimos y los prevendrá con mayor entusiasmo"⁽¹⁷⁾.

Aparece en estas palabras el Estado como moldeador de la opinión pública - "ingeniero de almas", dice Domenech-, en una época que está en correspondencia con un mito, el "revolucionario", que arrastra a un pueblo y quiere aglutinarlo en una común visión del mañana, originado a fines del siglo XVIII en Francia. Como escribe Bartlett: "La propaganda es una tentativa para ejercer influencia en la opinión y en la conducta de la sociedad, de manera que las personas adopten una opinión y una conducta determinadas"⁽¹⁸⁾.

Precisamente las autoridades bonaerenses procuraron -y lograron- que la "Gaceta" llegara, por ejemplo, a la Banda Oriental para actuar como un activo medio de propaganda revolucionaria. "A las tres de la tarde del día precedente- informaba Martín Rodríguez a la Junta Gubernativa del Río de la Plata el 28 de diciembre de 1810⁽¹⁹⁾- se presentaron en este cuartel General de mi mando, desertados de las tropas de Montevideo, que ocupan el Arroyo de la China, Juan Oreyano y Pedro Bero, soldados del disuelto Regimiento de Dragones y Mariano Palavecino, del de Blandengues Orientales. Los sacó un confidente mío y auxilió en su viaje hasta este destino, con quien la semana anterior había mandado las Gacetas de 3, 6 y 8 del corriente, que logró poner en manos del Capitán don Rafael Hortiguera (...)"

Fue testigo principal de este hecho, el Comandante del Apostadero Naval de Montevideo quien, además, por carta del 22 de junio de 1810, dirigida al Ministro de Marina, Gabriel de Císcar, solicitó una imprenta para contrarrestar la difusión de las ideas de la Junta de Buenos Aires por los impresos porteños. "Entre las cosas necesarias para esta ciudad en las críticas circunstancias del día -escribía⁽²⁰⁾- es una de las primeras una imprenta, porque en la de Buenos Aires sólo se reimprimen y publican aquellos papeles de España y extranjeros que creen convenirles, lo que es de un grandísimo perjuicio a la buena causa. Además -añade- sin ella carecemos de los medios de manifestar y entender nuestro modo de pensar al interior, en el cual tiene un influjo poderoso la opinión de esta ciudad (...)"

Realizadas las gestiones correspondientes, en las que le cupo papel principal al Embajador español en Río, Marqués de Casa Irujo, la infanta Carlota Joaquina, ayudada por su secretario, José Presas y el Ministro Conde de Linhares, obtuvo el consentimiento del Regente don Juan para que se enviara una imprenta a Montevideo. El 25 de setiembre de 1810, el mismo Salazar, comunicaba de esta forma al Ministro de Estado y de Marina, el arribo de la imprenta citada. "Por un bergantín llegado ayer del Río Janeiro -decía⁽²¹⁾- hemos recibido el importante don de una imprenta que en todos mis oficios al señor Marqués de Casa Irujo le tenía pedida, y

que la generosidad y magnanimidad de S. A., la señora infanta doña Carlota Joaquina, dignísima hermana de nuestro adorado monarca, nos regala remitiéndola con las cartas cuyas copias incluyo a V. E. Esta dádiva -señala- al mismo tiempo que graba en nuestros corazones una eterna gratitud a S. A., hace ver cuanto se interesa por la conservación de los dominios de su augusto hermano y por el bien de la humanidad, pues así como mal manejada es el arma más temible de los pueblos, cuando se usa bien produce ventajas incalculables a la sociedad y felicidad general. Al fin podremos decir a los pueblos y al mundo entero la verdad de los hechos y desmentir las calumnias y falsedades forzadas en la infame política de la Junta y estampada en todas las gacetas de Buenos Aires”.

Una vez la imprenta en Montevideo, el Cabildo, a quien había sido enviada la misma, acusó recibo de ella por nota del 24 de setiembre de 1810 en la que, además, manifestaba su beneplácito por tal regalo de la Princesa Carlota, con el objeto de fijar, indicaba, la “verdadera opinión” de los pueblos de este continente, publicando las noticias de la Península y su “verdadero estado político”. El mismo -argüía⁽²²⁾- habría sido desfigurado por la Junta de Buenos Aires (a la que califica de “revolucionaria”) cuyos propósitos, agregaba, eran prevenir los ánimos en la ejecución de sus proyectos de “independencia”.

En cuanto al uso que debía hacerse de ella, de acuerdo a la nota señalada, se acordó poner la prensa, sin pérdida de tiempo, en ejercicio a fin de publicar las “noticias importantes” en un periódico semanal. Solicitábase que las gacetas se vendieran (...) a un moderado precio para proporcionar su lectura a todas las clases del pueblo; que el producto de la imprenta, reducidos los gastos necesarios a su conservación, se invirtiese en obras pías o en objetos de pública utilidad (...); que la dirección de la imprenta y recaudación de sus productos se encargase a uno de los regidores (...)”⁽²³⁾.

El nombramiento recayó en Juan Bautista Aramburu, Regidor Fiel Ejecutor; por su parte, el cargo de editor del periódico fue confiado a Nicolás Herrera quien, según Dardo Estrada⁽²⁴⁾, sólo alcanzó a escribir el “Prospecto” y los dos primeros números. Le sustituyó el Dr. Mateo de la Portilla y Cuadra hasta el 8 de agosto de 1811, en cuya fecha lo tomó definitivamente Fray Cirilo de la Alameda y Brea. Este estuvo a su frente hasta el 21 de junio de 1814 en que apareció el último número, terminando su vida con la dominación española (23 de junio de 1814).

De esta forma durante el período 1810-1814, cuando Montevideo, conjuntamente con Lima (esta, hasta 1824) se transformó en el bastión españolista por excelencia en el Atlántico Sur, las fuerzas en pugna -representadas por Buenos Aires y Montevideo, viejas rivales en la lucha de puertos- contaron con periódicos que les permitían actuar como grupos de presión interesados en moldear la opinión pública (recuérdese las palabras sagaces de Salazar al respecto, (nota 21) no sólo de sus respectivas jurisdicciones sino también, en un amplio espectro del interior del ex-Virreinato. Respondían a los intereses políticos de las clases dominantes en ambas urbes -sector de hacendados y comerciantes, abogados y jefes de milicias, en Buenos Aires; latifundistas y comerciantes monopolistas, en Montevideo- y eran expresión de los núcleos “cultos” afines a las tareas de marras, que con sus planteamientos daban salida a las premisas ideológicas “revolucionarias” por un lado y “contrarrevolucionarias” por el otro.

Sobre el primer sector de los nombrados, corresponde recordar el período de actuación de Mariano Moreno en la "Gaceta", cuando las relaciones entre Buenos Aires y José Artigas no planteaban problemas graves de disensión y convivencia, proclives a una ruptura que se produciría después. Además de lo que se deduce de la lectura de aquella, obsérvese lo que -en tan delicado tema- planteaba el Secretario de la Junta, refiriéndose a la libertad de imprenta: "Desengañémonos al fin que los pueblos yacerán en el embrutecimiento más vergonzoso si no se da una absoluta franquicia y libertad para hablar en todo asunto que no se oponga en modo alguno a las verdades santas de nuestra religión y a las determinaciones del Gobierno, siempre dignas de nuestro mayor respeto"⁽²⁵⁾.

En cuanto a este punto, cinco meses después y desde trinchera opuesta, el hispanófilo "Fileno" en un artículo de la "Gaceta de Montevideo" llegaba a similares conclusiones: "Si la libertad de la prensa (...) es un medio de perfección social, la libertad de la prensa sobre los principios de costumbres y sobre las personas, es la destrucción y abatimiento de toda sociedad (...) La prensa debe ser libre (...); se sigue que el vasto campo de las materias políticas y civiles tienen abierto y a su disposición, no menos que el de formar y dirigir la opinión pública, el trazar planes de población, industria, agricultura y comercio, que son lo que constituyen la pública felicidad, sin tocar el sagrado dogma, el Gobierno ni la buena fama de las personas"⁽²⁶⁾.

Coincidencia en limitar los escritos periodísticos en materia religiosa y política: he ahí como desde el poder -y para mantenerlo- ambos defendían sus posiciones que se conjuntaban para los grupos en pugna con ángulos diferentes en su proyección socio-política, en conservar intactos, ajenos a un usufructo y análisis personal, individual, íntimo -si se quiere- aspectos vitales para lo que, en lenguaje del siglo XX, llamaríamos "el control de las masas".

Decíamos desde el poder y para mantenerlo. Nos manejamos en esta oportunidad con un criterio que no es único, excluyente, que es el que le atribuye Foucault: "(...) el poder es esencialmente el que reprime. El poder reprime la naturaleza, los instintos, a una clase, a los individuos(...) En cualquier caso, ser órgano de represión es en el vocabulario actual el calificativo casi onírico del poder. ¿No debe pues el análisis del poder ser en primer lugar y esencialmente el análisis de los mecanismos de represión?"⁽²⁷⁾.

En el caso de Moreno su afirmación de la necesidad del control de la prensa en materia política no colide con su espíritu manifiesto en el Plan de Operaciones, a cuya lectura remitimos. En cuanto a las restricciones en materia religiosa, de la cual ya hemos hecho mención (ver nota 25) se vincula -tiene sus raíces - con su formación intelectual durante la Colonia, donde, conforme al testimonio de su hermano Manuel⁽²⁸⁾, no sólo se manifestó como un apasionado de la lectura, sino que, desde la escuela mantuvo un estrecho vínculo material y espiritual con el clero.

La Iglesia, de ascendiente influencia en la sociedad colonial, monopolizaba a través de los sacerdotes las bibliotecas más importantes, lo que equivale a decir que en estos se centralizaba el saber. En este caso destácase, en la narración biográfica de su hermano, el franciscano Cayetano Rodríguez (1761-1823) por facilitarle sus libros y conocimientos, así como su amistad, perdurable en el tiempo (el citado fraile fue el primer bibliotecario de la institución pública afín, fundada a instancia de

Moreno). Además, la carrera eclesiástica implicaba para quien la siguiera, oportunidades económicas y sociales de relevancia a sus adeptos lo que equivale a asegurar un porvenir promisorio. El porvenir que su padre quería para Mariano.

En última instancia, como escribe Manuel, el trato con los sacerdotes y los principios sobre la materia asimilados en su casa, dejaron en él muy marcada una "ánima piadosa". El desenlace de proceso de tal magnitud correspondiente a su formación se produce en la Universidad de Chuquisaca (Alto Perú, actual Bolivia) donde obtuvo el grado de Doctor en Teología y el título de abogado.

Las circunstancias que rodearon su viaje a la ciudad altoperuana -realizado gracias a los arbitrios que le proporcionara "un cura rico"- y su estada en dicha urbe, merced al apoyo del canónigo Matías Terrazas, constituyen la parte final de esta etapa de su vida. Es, pues, en sus raíces familiares e intelectuales donde hay que buscar la explicación de su radicalismo en materia religiosa.

A principios del siglo XIX ⁽²⁹⁾, en el marco geográfico del Río de la Plata, y particularmente en Buenos Aires, el medio de comunicación por excelencia -la prensa escrita, en esta oportunidad la "Gaceta"- era, como analizamos, no sólo propagador de noticias sino que pretendía ser moderador de la opinión pública, al igual que su homónima de Montevideo. Y -lo que destaca su trascendencia- asimismo constituía un vehículo (el fundamental) de expresión de las clases altas dirigentes. Si en estas se producían variaciones, cambios, fruto del enfrentamiento de contrapropuestos sectores ideológicos, los mismos se harían sentir, cual receptáculo de las mutaciones indicadas ("¿revoluciones?", "¿contrarrevoluciones?") en el órgano de propaganda citado. Los cambios producidos en el seno de las clases dominantes en la Junta -léase para esta coyuntura, desplazamiento de un sector (el "radical") por otro (el "conservador")⁽³⁰⁾- tuvo su repercusión por ósmosis en la Gaceta, principal vocero de las autoridades porteñas.

La expulsión de Mariano Moreno y, después, (motín del 5 y 6 de abril de 1811) de sus partidarios, motivó este comentario de los grupos conservadores aparecido en el mencionado periódico que ilustra la afirmación de maras: "En toda revolución de los Estados siempre se encuentran hombres fanáticos que, resueltos a quebrantar todos los límites de la moderación, fijan su mérito en los excesos más desenfrenados (...). En la historia de nuestra revolución no podían faltar hombres de este carácter. Hace tiempo que hemos visto, con no poco sentimiento, irse introduciendo una furiosa democracia, desorganizada, sin consecuencia, sin forma, sin sistema ni moralidad, cuyo espíritu era amenazar nuestra seguridad en el seno mismo de la patria y escalar esa libertad que buscamos a costa de tantos sacrificios"⁽³¹⁾. Agrega que se pretendía que el pueblo, siempre humano y generoso, aún con sus mismos enemigos, fuese cruel y feroz para con sus propios ciudadanos que detestaban las máximas. "La infamia-arguye⁽³²⁾- y aun la traición, en su concepto, eran vicios afectos a los corazones sensibles. Los facciosos obraban con ardor, entretanto que los hombres de bien y un pueblo cuerdo en sus deliberaciones, siempre mesurados en sus pasos, temerosos de entrar en una perpetua y fastidiosa lucha, se contentaban con gemir en silencio". Califica de "terroristas" a los grupos radicales, portadores de un lenguaje cínico y revoltoso, y condena el calificativo de "traidores" que aquellos usaban para referirse a personas como Cornelio Saavedra y el Deán Funes. "Con la insolencia más

desahogada inundaron el pueblo y aún el reino en libelos infamatorios. Las cabezas más respetables se señalaban con el dedo para que saliesen al cadalso sin forma de proceso. Con toda anticipación distribuían los bienes de los más ricos ciudadanos como legítima presa, y se creía con más derecho aquel que hubiese sido más impío y más malvado. Debían establecerse penas contra los que diesen asilo a los proscriptos y las confiscaciones serían siempre la justa recompensa de los asesinatos⁽³³⁾.

Posteriormente, cuando los cuestionamientos artiguistas al centralismo porteño -confeccionado su programa republicano, federalista y de justicia social, contestatario del derecho de propiedad⁽³⁴⁾ llevaron a la colisión con Buenos Aires (en especial desde 1813-1814) se produjo el hecho que las mismas páginas de la "Gaceta de Buenos Aires" fueran testimonio de esa ruptura entre ambos. Radicalizado el movimiento artiguista, quienes hacen de aquel periódico su portavoz (sectores urbanos elitistas y pro-monárquicos) calificaron a los disidentes como "anarquistas" y no escatimaron medios propagandísticos así como actitudes colaboracionistas con los invasores portugueses, para perseguirlos.

En la "Gaceta de Buenos Aires", en 1819, a tres años de producida la segunda penetración lusitana, se publicó bajo el título "Un proyecto español en la Banda Oriental" un artículo que desconocía -pensamos- que a sabiendas- los principios ideológicos y la acción que guiaban a los orientales afectos a Artigas. "Hacía días -manifiéstase⁽³⁵⁾- que había llegado a esta capital un vecino de las Víboras proveniente de la Colonia del Sacramento, asegurando bajo declaración jurada haberse descubierto en dicha plaza una conjuración combinada entre los españoles y el caudillo Artigas, con objeto de sustraerse al dominio portugués y entregarse a la antigua metrópoli." Se indica que los conjurados y sus papeles fueron capturados; y añade⁽³⁶⁾: "Protestamos, que sin estar distantes de creer a Artigas capaz de todo, no tenemos el menor interés en añadir este comprobante a las sospechas de su connivencia páfida con la corte de Madrid. Su conducta, su sistema y sus calidades son de tal naturaleza, que muy poco puede aumentarse la malignidad de su influencia por su intervención en un proyecto tan indigno del nombre americano. Sabiéndose lo que es Artigas, ¿quién no teme todo lo que puede ser?"

Para el patriado porteño, en los momentos de los inicios de la Banda Oriental (1811), sus protagonistas son "esforzados patriotas" que luchan contra el despotismo; constituyen "valerosos habitantes" que lograron llegar a las murallas de Montevideo: "(...) todo -manifiestan desde la "Gaceta"⁽³⁷⁾- es obra de los valerosos habitantes de la Banda Oriental y un anuncio de los pocos momentos que restan de posesión al engaño".

Ocho años después, el diario de marras trasunta una opinión diferente, así como diferente era el momento histórico, momento -como vimos- de disensiones y enfrentamientos. En esta oportunidad -sin ambages- se declara partidario de eliminar a Artigas "y sus prosélitos" sin detenerse en los medios a utilizar. "Las montoneras -explicaba en 1819⁽³⁸⁾-, con cualquier otro nombre más culto o más disfrazado, deben contarse en el catálogo general de las adversidades que afligen el hombre, lo prueban y lo consolidan. ¿Hay algún hombre de seso que haya consentido que el patriarcado de Artigas, la dictadura de Francia y el gobierno de Estanislao López puedan durar mucho tiempo? (...) Con Artigas y todos sus prosélitos sucede lo que con los tigres

y demás animales voraces que aterran las campañas: a nadie le ocurre el pensamiento de capitular; es preciso concluir con ellos a todo trance (...) Es preciso, pues, acabar con él a todo trance (...) El mal ha llegado a tal punto que ya no puede paliarse (...) No hay que engañarse, y, en efecto, pocos son los engañados”.

¿Qué había sucedido mientras tanto con la “Gaceta de Montevideo”?

Blanca París y Q. Cabrera Piñón señalan para los ejemplares del año 1810 un rasgo fundamental: “Hay en ellos -escriben⁽³⁹⁾- una atención concentrada en lo que repercute sobre el problema español y un desentenderse, demasiado pronunciado, del acontecer interno. Lo exterior a Montevideo prevalece claramente sobre lo interior; a sus redactores les preocupa más la pequeña mención de un hecho en España, o contestar un comentario de la Gaceta de Buenos Aires, que noticiar sobre los sucesos diarios de la Plaza”.

Contó, el mencionado órgano de prensa, a partir de 1811, con la figura directriz de Fray Cirilo de Alameda, quien desde sus páginas le imprimió un sello particular a sus notas, caracterizadas estas por una agresiva combatividad.⁽⁴⁰⁾ Según Eduardo Acevedo Díaz, fray Cirilo de Alameda escribió con mordacidad, empleando el sarcasmo y la sátira cruelmente, pero -asevera- no era capaz de compartir el infortunio con los mismos valientes a quienes estimulaba a morir por su rey y su bandera. “Debajo de su capucha había una cabeza de cómico con ánimo de conejo. Contribuyó a aumentar los odios aun dentro de sus propias filas, y fue bastante astuto para aplacarlos cuando se trató de poner en salvo su persona, pretextando la conveniencia de solicitar el apoyo de la princesa Carlota”.⁽⁴¹⁾

El fraile franciscano, como periodista de la “Gaceta” calificó a la revolución en el Río de la Plata de “nefanda” y vio en ella, como en cualquier proceso revolucionario, los inconvenientes propios de toda mutación, los trastornos inherentes al cambio, esto es, a su juicio, confusión, desenfreno, predominio del más fuerte.

“La historia de todos los siglos está llena de ejemplos y abunda en desengaños, pero los hombres que pudieron evitar estos trastornos recordando los efectos funestos de tales revoluciones, son los más empeñados en multiplicar aquellos sacrificios, y se hacen los instrumentos de la aniquilación e ignorancia de sus generaciones. No recurramos a tiempos remotos ni a ejemplos extranjeros para clasificar esta verdad. La Revolución del Río de la Plata tiene demasiados hechos en su infame historia que nos llevan al conocimiento y que, registrados por nuestros propios ojos sería inútil reproducirlos todos”.⁽⁴²⁾

Incluye en éste su análisis renitente y esclerosado y en sus juicios adversos a la causa oriental, tres siglos de revoluciones -lo que en los inicios del siglo XIX implicaba verter en un mismo crisol de animadversión y desprecio las conquistas del liberalismo burgués- considerando como “cenagoso manantial” del cual aquellas brotaron, a la Reforma protestante⁽⁴³⁾. Ello con un criterio limitado que fustiga desde un ángulo exclusivo, el del católico militante, el acaecer de tres siglos de Historia.

“La revolución nada respeta”, sentencia con un celo conservador a ultranza que se resiste a las innovaciones y augura, para la rebelión iniciada por los orientales, el desengaño y la frustración.

Su óptica religiosa, su profesión y su fe, se unen a su condición de representante metropolitano que observa, con enfado, cómo los hijos de la “Madre Patria” hablan de independencia y libertad. No escapa a su miope examen la opinión hostil

hacia Buenos Aires y la Asamblea Constituyente allí radicada en 1813. Hostil en cuanto esta con sus medidas -abolición del escudo de armas de España; utilización del sello de las Provincias Unidas (un sol y un gorro frigio orlado por el laurel, nada menos) y supresión de la invocación del Rey de España en los documentos públicos -auguraba un separatismo inminente⁽⁴⁴⁾. Más que nada quien escribe en estas páginas es el sacerdote que ha visto cómo sus colegas se adhirieron al movimiento juntista de 1810 (la "Gaceta de Buenos Aires" era leída los días festivos después de la misa)⁽⁴⁵⁾ y cómo se adoptaban, en la mencionada Asamblea, medidas tendientes a la independencia eclesiástica rioplatense. Así, se resolvería en aquella, por ejemplo, que la Iglesia de las Provincias Unidas no dependiese de ninguna autoridad clerical fuera de su territorio, bien fuese de nombramiento o de presentación real.

Con irritación, Fray Cirilo de Alameda reconoce en el sacerdote rioplatense la falta de fervor y fuerza para así defender la autoridad emanada de la Santa Sede. Por ello, cierra su exposición indignado y colérico. De insensatos califica a aquellos en ese su lenguaje de sacerdote "contrarrevolucionario" y colonialista. "Buenos Aires declaró la guerra a la nación española, abjuró el respetable nombre del augusto monarca y, aun cuando su farsante Asamblea conoce que no puede por sí sola innovar las leyes eclesiásticas que la ligan a nuestra metrópoli en lo espiritual, ha dado de mano a todas las instituciones canónicas para sujetar a su albedrío todas las clases que componen su desventurada sociedad, y para hacerlas a todas, de un mismo modo, delinquentes". El clero -finaliza- tan celador en todos los tiempos de las inmunidades de la Iglesia, "(...) debió haber defendido la autoridad de la Santa Sede, cuyas decisiones no pueden invalidarlas por su querer ninguna de las sociedades políticas. Mas, por desgracia, muchos eclesiásticos de uno y otro clero, fatigados sin duda de la subordinación y deseosos de las delicias y libertad que resiste su carácter, y el evangelio, fomentan el atrevimiento de los novadores y les guían al precipicio por lisonjearse con aquellas que denominan ventajas. ¡Insensatos...!" ⁽⁴⁶⁾.

Finalizado el período español en la Banda Oriental, con la dominación porteña de Montevideo (1814-1815) adquirió mayor notoriedad la lucha de puertos -la vieja y colonial lucha de puertos- pues los bonaerenses actuaron desmedidamente en perjuicio de la ciudad citada y sus habitantes. Se confiscaron los bienes de los emigrados así como fue suprimido el Consulado de Comercio, sustituido por un diputado dependiente del de Buenos Aires. De este cargo tomó posesión Jerónimo Pío Bianqui. Se crearon Tribunales de presas para conocer, juzgar y sentenciar en todo lo referente al apresamiento y detención de barcos enemigos o neutrales que practicasen el bloqueo de Montevideo o de los corsarios particulares. Los barcos mercantes, lanchones y botes para pesca podían ser incautados y sus dueños los rescatarían una vez pagada la indemnización correspondiente consistente en la cuarta parte de su valor. En cuanto al Juzgado de propiedades extrañas, encargábase del secuestro e indagatoria de toda clase de propiedades y mercancías de españoles y revolucionarios artiguistas.

"Las contribuciones al comercio, al capital, a los bienes inmuebles, etc. - escriben Lucía Sala de Touron, Julio C. Rodríguez y Nelson de la Torre⁽⁴⁷⁾- provocaron la descapitalización de Montevideo, ayudando a impedir que el tráfico se orientara a esta ciudad, debilitada durante el segundo sitio". Añaden que la Aduana

de Montevideo registró para el total del año 1814 una exportación de 25.344 cueros, minúscula si se la compara con los 619.901 de 1810 e incluso los 364.323 de 1811 y aún con los 33.831 de 1813.

A estas resoluciones económicas y para el control político de la urbe, se sumó la necesidad de una campaña periodística que fuese favorable a los intereses porteños, aspiración lograda merced a la publicación del periódico "El Sol de las Provincias Unidas". Este fue editado por la Imprenta de Montevideo -cambio de poder, cambio en los instrumentos del poder- pero duró pocos meses: desde el 2 de julio al 18 de setiembre de 1814. Según el "Prospecto", aparecería semanalmente los días sábados; desde el número 4 lo hizo los jueves. La redacción fue anónima aunque Zinny la atribuye a Manuel Moreno con la colaboración de Antonio Díaz.

En uno de los ejemplares y fruto de la rivalidad antedicha, su redactor afirmó que la Naturaleza dotó a la ensenada de Barragán de una preeminencia sobre los puertos del Río de la Plata, en especial, el de Montevideo. Consideró falso el criterio que hacía de la ciudad-puerto citada la llave de estas posesiones y acusó a las autoridades coloniales de fomentar la rivalidad entre ambas⁽⁴⁸⁾.

Sobre esta actitud ha escrito el Profesor Juan E. Pivel Devoto: "El Sol de las Provincias Unidas con sus análisis acerca de la importancia de Montevideo se propuso desdibujar la imagen difundida sobre algo que nadie podía desconocer: la significación que la geografía acordaba en el orden político, militar y económico a nuestro territorio subtropical y atlántico delimitado en el desarticulado Virreinato de 1777 por el Río Uruguay y el Río de la Plata. Pretendía hacer aparecer -concluye- como fantasistas a los comerciantes, hacendados y navieros que habían concebido ideas ambiciosas en favor del destino de esta región".⁽⁴⁹⁾

Con la victoria de Guayabo (10 de enero de 1815), por vez primera el territorio de la Provincia Oriental era controlado por las fuerzas orientales al mando de Artigas. Comenzaba así el período de la denominada "Provincia Oriental Autónoma", sacudida al año siguiente por la segunda invasión portuguesa que en 1820 provocaría la derrota del artiguismo, cerrando así el ciclo de la Patria Vieja. Los años transcurridos entre 1815 y 1816 fueron fecundos en realizaciones y preocupaciones por parte de los orientales guiados por Artigas, realizaciones y preocupaciones llevadas a cabo en un marco de austeridad como correspondía a la "indigente" Provincia. Como es lógico ello se reflejó en la necesidad de contar con un periódico -y del consiguiente reclamo de la imprenta que los porteños se llevaron a Buenos Aires luego del abandono de Montevideo- cual medio de opinión que reflejara las necesidades orientales.

1815-1816 LA "CULTURA LETRADA" EN EL MARCO DE UNA EXPERIENCIA AUTONOMA Y FEDERAL

Liberada la Provincia Oriental del dominio porteño, iniciaron sus autoridades un proceso de reorganización del territorio que abarcó distintas esferas -política, administrativa, económica, social, "cultural"⁽⁵⁰⁾- y que rindió frutos importantes, dignos de elogio, considerando las penurias económicas por las que aquella atravesó. Vale ello más aún si partimos de una premisa básica que fue la asentada por el propio Artigas al Cabildo Gobernador de Montevideo el 12 de agosto de 1815: "Todo por

ahora es provisorio y por lo mismo reencargo a V. S. no se multipliquen ni las autoridades, ni los administradores ni otros puestos que gravan los fondos de esta indigente Provincia (...) Pocos -agrega- bien dotados y conmovidos por la responsabilidad serán suficientes para llenar sus deberes y ser útiles al país que los alimenta. Esta es mi idea: V. S. con arreglo a ella tire sus líneas. Al principio todo es remediable y yo no quisiera errarlo cuando se trata del bien de la Patria⁽⁵¹⁾.

Provincia Oriental autónoma: sí. Con la autoridad de Artigas ejercida desde Purificación con la superintendencia sobre los actos de las autoridades de Montevideo las que tomaron sus determinaciones de acuerdo a las directivas de aquel. Cuando estas asumieron iniciativas propias, las sometieron a su examen y respetaron sus resoluciones. Refiere María Julia Ardao: "(...) surge de manera indudable que la autoridad de Artigas se dejó sentir directa e intensamente en los distintos aspectos de la vida de la Provincia. Por fuerza de las circunstancias reunió en sí la suma del poder público. Sin embargo -añade- su gobierno no tuvo las características de un gobierno personal. Por el contrario, la impresión que deja el estudio de este aspecto de la obra de Artigas, es que ejerció su autoridad sobre el pueblo oriental con un sentido eminentemente paternalista, a la antigua usanza española. La forma en que se organizó la Provincia, las enseñanzas de buen gobierno que impartió en sus oficios a las distintas autoridades, nos lo presentan en ese carácter"⁽⁵²⁾.

EL CAUDILLO Y LA CULTURA LETRADA: LA IMPORTANCIA DE LOS IMPRESOS EN SU FORMACION

Conocedor del medio ambiente en que vivió -el urbano, por su condición de integrante del patriciado montevideano, aunque, desclasado, como escribe Carlos Real de Azúa; el rural, en cuanto se dedicó a las faenas del campo e integró el Cuerpo de Blandengues- fue Artigas el dirigente en el que confluyeron, para su formación, aspectos teóricos y prácticos. Los primeros, por ejemplo, adquiridos a través de sus charlas con el sabio naturalista y geógrafo español Félix de Azara, representante relevante del siglo XVIII hispano. Los restantes, merced a esas actividades que desplegara desde temprana edad en los establecimientos familiares y que le permitieron captar la realidad circundante en todos sus detalles.

Aspectos teóricos, dijimos. Entiéndase con ello, interés por los libros, por lo que denominamos el desarrollo de la cultura "letrada". Al respecto, los comunicados del Jefe Oriental al Cabildo de Montevideo y al de Corrientes en 1816, en los cuales manifiesta poseer un ejemplar de la traducción realizada por Manuel García de Sena de la "Historia concisa de los Estados Unidos desde el descubrimiento de América hasta el año de 1807", y reclama su difusión, resultan ilustrativos de la importancia que les asignaba. Precisamente, el papel de los textos en la formación de la ideología revolucionaria (del conductor y de la clase dirigente oriental de abogados y clérigos, en lo que a este aspecto intelectual se refiere)⁽⁵³⁾, se dio en tres niveles: la tradición hispánica, las constituciones estadounidenses y la ideología francesa de la decimotercera centuria. Sobre esta perspectiva, Héctor Gross Espiell puntualiza algunas precisiones. Una de ellas: la recepción de las Nuevas Ideas se hizo a través de España o de hombres formados en la mentalidad peninsular. Además, las tres fuentes no

derivaron en la creación de un pensamiento político coherente y homogéneo de los sectores doctorales americanos, sino contradictorios, por incluir aspectos revolucionarios y conservadores. Por último, en el caso específico del movimiento oriental, la grandeza de su caudillo está, a juicio del mencionado estudioso, por un lado, en la aplicación de las teorías políticas de la época a una realidad en la que eran perfectamente aplicables. Y, por otra parte, en la perenne fidelidad de su acción al ideario correspondiente. "Su lucha -agrega Gross Espiell⁽⁵⁴⁾- es una lucha para encarnar su pensamiento en la realidad".

El Profesor Agustín Beraza ha indicado que si bien antes del año 1808 se constata en Montevideo la presencia de un pensamiento orgánico, desde la ruptura entre los orientales y el gobierno de Buenos Aires, en octubre de 1811, y los hechos relacionados con Manuel de Saratea, lo destacado es la imposición de los sucesos sobre toda teoría, sucesos en virtud de los cuales se elabora la doctrina que salvaguardaría los derechos del pueblo oriental.

Entre las fuentes doctrinarias que coadyuvaron en este proceso se ubica la tradición española integrada por el Derecho Público codificado de la metrópoli y los principios sustentados por los diputados liberales en la Corte de Cádiz.

Afirma el citado historiador que debieron ser dos las vías por las que se tuvo acceso a esta última posición: el Diario de Sesiones de la Corte, ampliamente divulgado desde Montevideo, bastión de las fuerzas hispanas en el Río de la Plata, y la "Gaceta de Buenos Aires" que transcribió gran parte de los textos correspondientes. Cabe añadir a esto último lo ya señalado líneas arriba: cómo adquirieron los periódicos tan significativa importancia, en el punto que analizamos, al extremo de ser vehículos de una doctrina cuya lectura consolidó los principios básicos de raza hispánica.⁽⁵⁵⁾

Entre los artículos difundidos tiene notoria relevancia el editado en diciembre 17 de 1811 que incluía el discurso del diputado por el Virreinato del Perú, Dr. Ramón Feliú, en el cual desarrolló conceptos sobre la soberanía de los pueblos y la organización del Estado. De tan honda sugestividad, expresa Beraza, que incidieron en lo más íntimo del pensamiento oriental tanto que -dice- fueron la base sobre la que se estructuró su concepto doctrinario referido a la soberanía particular de los pueblos y a la integración de ellos en el Estado.

"Los pueblos", acotamos nosotros, entendido como unidades urbanas y su jurisdicción, término, además de larga tradición en el Derecho Español y en el Derecho Indiano. Rezaba en el número mencionado de la "Gaceta"⁽⁵⁶⁾: "Así como la soberanía una e indivisible se divide prácticamente en cuanto al ejercicio de sus facultades, así también se compone de partes real y físicamente distintas, sin las cuales todas, o sin muchas de las cuales no se puede entender la soberanía, ni menos su representación. Las naciones diversas, las provincias de una misma nación, los pueblos de una misma provincia, y los individuos de un mismo pueblo se tienen hoy unos respecto de otros, como se tienen unos respecto de otros todos los hombres en el estado natural. En él cada hombre es soberano de sí mismo, y de la colección de esas soberanías individuales resulta la soberanía de un pueblo (...). De la suma de la soberanía de los pueblos nace la soberanía de la provincia que componen, entendida esta soberanía en el mismo sentido. Y la suma de las soberanías de las provincias constituye la soberanía de toda la Nación".

Tradición hispánica. Pero también influencia de los textos estadounidenses constitucionales preferentemente, portadores de vocablos de alto contenido ideológico, como "Independencia", "República", "Constitución", y "Federación".

Al alcanzar su independencia en 1783, de acuerdo con la paz de Versalles, Estados Unidos se constituyó en el país ejemplo para las restantes colonias americanas. Un territorio dependiente de una metrópoli europea, perjudicado por el exclusivismo colonial, se enfrenta al monarca de turno y sale airoso, triunfante, luego de declarar que todos los hombres son iguales y que hay derechos inalienables como la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad. Tal la perspectiva que ofrecía la evolución estadounidense. Súmese a ello que cuatro años después, y a posteriori de la experiencia realizada con el sistema confederativo, surge el andamiaje jurídico que por espacio de dos siglos coronaría el proceso: la constitución de 1787.

Esta pone en práctica enunciados hasta entonces sustentados sólo en el campo del deber ser, de las ideas. La misma ley fundamental como documento político inapreciable, la autodeterminación, la tolerancia religiosa, la división de poderes, la valoración del hombre como ciudadano con derechos, distante de su consideración en el plano de súbdito (a pesar de las limitaciones censatarias y raciales del momento). En una palabra: el freno a todo despotismo y arbitrariedad, después de un pasado colonial, fueron las pautas globales a imitar por los hispanoamericanos en las cartas constitucionales que a su turno, y como la independencia, debían forjar. Por supuesto que no era ajeno a estos postulados el de federación; sólo que debe tenerse en cuenta, con exclusión, por su originalidad, al transformarse en uno de los principales leit motiv de encuentros y desencuentros de los dirigentes latinoamericanos de las noveles repúblicas.

De los textos que sobre la materia ejercieron notorio ascendiente, se encuentra, a partir de 1812 en el Río de la Plata, la "Historia concisa de los Estados Unidos desde el descubrimiento de América hasta 1807", traducción realizada por Manuel García de Sena de la 3ª edición inglesa, del escocés John M. Culloch, Filadelfia, 1807, según informara Eugenio Petit Muñoz. En la advertencia a los americanos españoles manifiesta el traductor su afán por generalizar nociones sobre los Estados Unidos entre los pueblos de habla hispana, y cuya difusión había prohibido la Corona española. Traza un paralelo entre el yugo inglés y el español, y escribe que desde su punto de vista, publicitar la obra de marras implica ayudar a la "patria" pese a constituir esta una ímproba tarea, como afirma. Porque tal es la importancia que asigna al texto que, entiende, es conveniente leerlo e informarse, así como resulta mejor morir libres que vivir esclavos⁽⁶⁷⁾.

Por su parte, el autor cuya versión española se ponía al alcance del público hispanoamericano, narra cómo pasó Estados Unidos de la Confederación a la Federación, y expone los argumentos en pro y en contra de estos dos principios, así como se logró la implantación definitiva de un régimen que otorga más poderes al Gobierno Central.

Sobre este tópico confederación-federación, tema polémico en nuestra historiografía, ha expresado el profesor Eugenio Petit Muñoz: "Ya Bauzá vio y dejó escrito que Artigas quería que el Río de la Plata reprodujera el ciclo histórico que habían recorrido los Estados Unidos, pasando de colonia independiente a Estados

confederados y de Estados confederados a un Estado Federal. Si a esto le reconocemos nosotros una etapa previa, que Bauzá entrevió con todo al invocar (...) el precedente de la Junta de Montevideo de 1808 como expresión del principio de la "soberanía local", etapa previa que partía de la "soberanía particular de los pueblos" como elementos primarios dispersos de cuya integración por medio de un pacto surgirían las entidades secundarias "Provincias independientes", como nuevas unidades soberanas y mayores, pactantes de la Confederación, en tránsito hacia esa forma ulterior del Estado Federal que sería la meta correspondiente al período de la Constitución, el sistema artiguista aparece completo⁽⁵⁸⁾.

Sobre la relación de Artigas con el texto de marras recuérdese las palabras que enviara al Cabildo de Montevideo desde Purificación, el 17 de marzo de 1816: "Espero igualmente los dos tomos que V. S. me oferta, referentes al descubrimiento de Norteamérica, su revolución, los varios contrastes y sus progresos hasta el año de 1807. Yo celebraría que esa historia tan interesante la tuviese cada uno de los orientales. Por fortuna tengo un ejemplar pero él no basta a ilustrar tanto cuanto yo deseo y por este medio mucho podría adelantarse"⁽⁵⁹⁾.

Corresponde también tener en cuenta, en este campo de las influencias estadounidenses, la obra de un escritor inglés, soldado de la independencia de los Estados Unidos y girondino en la Revolución Francesa. Nos referimos al inglés Thomas Paine y su obra "Common Sense" o "Sentido Común", traducido bajo el título de "La independencia de la Costa Firme justificada por Thomas Paine treinta años ha", labor que realizara Manuel García de Sena con un apéndice integrado por la Declaración de la Independencia, los Artículos de Confederación, la Constitución de los Estados Unidos y la de los Estados de Massachusetts, Connecticut, Pennsylvania y Virginia. En su trabajo, Paine formula cómo la política adquiere carácter de deber e interés prioritario para los ciudadanos. Considera después la ilegalidad del poder monárquico, absurdo y ridículo -tal es su aseveración- así como incongruente, al considerarse que por establecida puede ser permanente. Con respecto al sistema representativo sostiene que el mismo descansa sobre la igualdad de derechos sin exclusiones de ningún tipo. Justifica la rebelión cuando se lesionan las potestades de los individuos y, en su afán por destacar la unión entre los hombres, indica que el derecho es un deber en reciprocidad.

A juicio de Ariosto D. González no hay profundidad en la temática expuesta por el escritor inglés. "No ahondan las páginas de Paine (...) en el estudio de los problemas orgánicos del Estado; se detienen siempre en la superficie, en la exposición dogmática y sintética de una cuantas ideas políticas sin trascendencia en los trabajos de formulación de nuevas normas jurídicas que habrían de realizar los organizadores del régimen institucional destinado a sustituir la armazón derribada por el vendaval revolucionario. Apartadas algunas frases felices acerca de los postulados en que habrían de fundarse las nuevas instituciones, pocos conceptos claros y precisos pueden extraerse de esos capítulos improvisados por quien nunca -ni aún en los días de su mayor encumbramiento y oportunidad- supo mostrarse estadista reflexivo y diestro. Por eso atribuyo escasa importancia en la formación de nuestro ambiente institucional, a lo que algunos, que hablan de oídas, han dado en llamar las ideas de Paine (...). Después de leer a Montesquieu, Paine parece un orador de plaza pública en vísperas electorales"⁽⁶⁰⁾.

Si bien resulta discutible la valoración de Thomas Paine como teórico de renombre en lo que al campo doctrinario se refiere, la opinión de Ariosto D. González parece trasuntar más la del político que la del historiador. Inclínada, la primera postura hacia actitudes conservadoras. Habría que insistir más en la interpretación del pensamiento de Paine que en su calificación. Observar, por ejemplo, el aspecto burgués en la formulación por él realizada donde la propiedad adquiere el estatuto de derecho inviolable y sagrado. Ello explicaría también su rigorismo moral cuáquero que tanto caracterizó a las burguesías anglosajonas.

Enciclopedia, libertad, igualdad, ley, tolerancia... Montesquieu, Rousseau, Voltaire, Diderot... en fin, son estos también algunos vocablos y nombres que recuerdan los prolegómenos de la Revolución Francesa, el fermental desarrollo del quehacer intelectual propio del siglo XVIII y los enunciados básicos del liberalismo político que se impondría en la décimonovena centuria. Como vimos, perseguidas en Europa, las obras correspondientes lo fueron también en las colonias, cualquiera fuera la metrópoli. El contrabando de libros y la difusión del pensamiento español contemporáneo, fueron los vehículos por los cuales las clases altas americanas pudieron acceder a estos pensadores y burlar así las trabas monopolísticas aplicadas también en esta materia. De los personajes citados, Montesquieu -con su división de poderes como freno al despotismo- y Rousseau -con su idea de constitucionalidad, contrato, soberanía popular- fueron los que más gravitaron en el desarrollo del pensamiento artiguista. Un pensamiento artiguista que, como se puede concluir, no excluyó la cultura letrada de la época para formalizar un cuerpo doctrinal acorde con la realidad que se vivía en el Río de la Plata a comienzos del siglo XIX.

Si la Constitución es, desde el punto de vista jurídico, la ley fundamental de un país, un ordenamiento de jerarquía superior a la ley ordinaria, como afirman los juristas, no podía escapar al grupo dirigente oriental la elaboración primaria de un texto afín, a los efectos de organizar la administración de la Provincia. La Revolución exigió -toda revolución exige- la adopción de medidas conformes a las necesidades urgentes, primarias, que el cambio conlleva, así como prevenir una futura estructuración de la sociedad por construir, una vez las bases fundamentales estuviesen echadas.

Entre los principios básicos, el proyecto de marra elaborado para la Provincia Oriental quizá en 1813, incluía los enunciados elementales (por imprescindibles) de toda Carta Magna: las garantías para la libertad del individuo, la división de poderes e, inclusive, una administración de justicia libre y gratuita. Más aún, con una óptica amplia en lo que a enunciados democráticos tiene que ver, estatuyó el derecho de los ciudadanos de alterar el gobierno en caso de no cumplir este con sus cometidos. Estos lineamientos propios de la modernidad (que recuerdan postulados de la Revolución Francesa, por ejemplo), se complementan con la raíz hispánica del origen de la sociedad oriental, con la historia misma de estas regiones colonizadas por España (que tanta importancia le dio a la religión católica al extremo de difundir una prédica intolerante). Nos referimos al artículo que establece el derecho y el deber de los ciudadanos de adorar al Ser Supremo, en el marco de una amplia tolerancia religiosa y por las particularidades propias a cada individuo en materia de fe. Tradición e innovación se aúnan, una vez más, en la raíz del pensamiento artiguista.

En esta misma órbita, la de los derechos de los individuos, interesa destacar la importancia que se otorga en el mismo documento a la educación formal del ciudadano -saber leer y escribir- al punto de adquirir la misma el carácter de gratuita y obligatoria. Ello le da una preeminencia vital en el proceso revolucionario. Porque el autor del proyecto de Constitución, conforme a las directivas de Artigas en la materia, comprendió la necesidad de contar con un pueblo instruido como pilar del movimiento. Son los ciudadanos conscientes de sus necesidades y obligaciones aquellos que pueden informarse de sus prerrogativas y, de este modo, hacerlas valer, los que afirman en sus cimientos todo cambio social imprescindible. Ello merced a la instrucción recibida. Complemento de lo afirmado, se inscriben la garantía para la propiedad, la libertad de imprenta y la igualdad entre los hombres, ya que según el artículo 6º, capítulo 1º, "(...) es absurda y contra lo natural la idea de un hombre nacido magistrado, legislador o juez".

Por último, si la insistencia en la religión demostraba el peso de la herencia colonial, en el texto se pone de manifiesto una crítica negativa y global de la política "cultural" de la metrópoli, considerada ella como oscurantista y desalentadora en sus planteos. Su objetivo era -afirmase- "(...) que viviéramos en la vegetación de la oscuridad, ignorancia y desinterés de las ventajas que contribuyen al gran beneficio de los pueblos, preservación de sus derechos y libertad". Para construir sobre fundamentos tan endeble se apela al desarrollo de la "cultura" instrumentado por el poder legislativo -la legalidad una vez más- y las medidas adecuadas en la materia que fomentasen el quehacer intelectual de la colectividad: seminarios, aulas, sociedades públicas.

DEL IDEARIO A LA PRAXIS: LAS REALIZACIONES EN MATERIA "CULTURAL"

Decíamos en oportunidad anterior, de la importancia que los impresos en general⁽⁶¹⁾ -libros y periódicos, fundamentalmente- tuvieron (y tienen) en el desarrollo de una comunidad. La alcanzaron -con prioridad- en un contexto histórico, el de 1815-1816, y geográfico, el Río de la Plata, en sociedades pre-industriales donde la escritura ocupa un primer plano y en el que los adelantos técnicos (voz e imagen) aún no se han producido. Y, obvio es mencionarlo, mayor relevancia adquieren en los períodos revolucionarios, instantes en que la formación intelectual -léase enseñanza-, las noticias, no sólo importan como fuente de conocimientos sino también en su papel de forjadoras de mentalidades por el contenido que tienen⁽⁶²⁾.

Consciente de las necesidades de la Provincia por su experiencia en el medio -rural, en primer lugar- y por su bagaje intelectual fruto de su formación y lecturas, Artigas supo de la necesidad y trascendencia de un periódico para la Provincia como lo manifestara al Cabildo de Montevideo: "He recibido con la honorable de V. S. de 14 del corriente, el Prospecto Oriental, el primer fruto de la prensa del Estado y conveniente para fomentar la ilustración de nuestros paisanos. Yo propenderé por mi parte a desempeñar la confianza que en mí se ha depositado con los escritos que crea conveniente a realizar tan noble como difícil empeño"⁽⁶³⁾.

Se inscribe esta idea en un marco más amplio que es el de la libertad de expresión del pensamiento, conjuntamente con la de religión y enseñanza. El

historiador Carlos Zubillaga ha rastreado el origen de la misma en la Declaración francesa de 1789 (artículos X y XI) y en la enmienda I a la Constitución Federal de los Estados Unidos. Agrega que en el ideario artiguista esta libertad es reconocida y apreciada en toda su magnitud. En carta a Miguel Barreiro de agosto 28 de 1815 expresaba Artigas: "(...) que no se moleste ni se persiga a nadie por sus opiniones privadas, siempre que los que profesen diferentes ideas a las nuestras no intenten perturbar el orden y envolvernos en nuevas revoluciones"⁽⁶⁴⁾. En el mismo año, un día antes, había remitido a Andresito la siguiente comunicación que nos muestra la amplitud de miras del Jefe de los Orientales: "Hablar al pueblo con aquella dignidad y modestia que reclaman la sana política y buena educación instruyéndole en lo sacrosanto de sus derechos, obligaciones y deberes, expeliendo las ofuscaciones y tinieblas de donde nace su ignorancia, formando las costumbres y suministrándole la noticia de todos aquellos sucesos que forman la historia de los tiempos, ponen en contacto las más remotas edades, reproducen las épocas y dan al hombre parte e interés en la sociedad, es el objetivo más digno de un periódico"⁽⁶⁵⁾.

Escribe el Profesor Zubillaga que Artigas entiende la prensa como coadyuvante eficaz en el afianzamiento de la tarea revolucionaria, "excitando en los paisanos el amor a su país y el mayor deseo por ver realizado el triunfo de la libertad". Cree Artigas asimismo que la solidez de la empresa emancipadora ha dado consistencia a la situación política "(...) y es difícil se desplome esta grande obra si los escritos que deben perfeccionarla ayudan a fijar lo sólido de sus fundamentos"⁽⁶⁶⁾.

Refiere el citado estudioso que, además, el artículo 3º de las Instrucciones del año XIII -"Promoverá la libertad civil(...) en toda su extensión imaginable"- coloca a la doctrina artiguista en posición de avanzada en el orden de la consagración y vigencia de todos los derechos humanos que tienen como base la libertad. Ampliando el radio de acción, encontramos en las fórmulas constitucionales de 1813, de inspiración artiguista, un perfeccionamiento técnico-jurídico de lo anotado. Así el artículo 14 del Proyecto de Constitución Provincial dice: "La libertad de la imprenta es esencial para la seguridad de un Estado; por lo mismo no debe ser limitada en esta Provincia". Y el art. 45 del Proyecto de Constitución Federal expresa que el Congreso no pondría límites a la libertad de prensa⁽⁶⁷⁾.

Luego de acusar recibo del "Prospecto" del Periódico Oriental, manifestaba Artigas la necesidad de que no se abusara de la imprenta: "Entretanto V. S. debe velar porque no se abuse de la imprenta. La libertad de ella al paso que proporciona a los buenos ciudadanos la utilidad de expresar sus ideas y ser benéficos a sus semejantes, imprime en los malvados el prurito de escribir con brillos aparentes y contradicciones perniciosas a la sociedad (...) Por lo tanto, V. S. mande invitar por el periodista a los paisanos que con sus luces quieran coadyuvar nuestros esfuerzos (...) V. S. es encargado de este deber y de adoptar todas las medidas conducentes a realizarlo, como de evitar las que puedan contribuir a imposibilitarlo"⁽⁶⁸⁾. Una prensa, pues, comprometida con la causa revolucionaria.

Expresan Washington Reyes Abadie, Oscar Bruschera y Tabaré Melogno que a raíz de Fontezuelas el Cabildo había confiado al Dr. Mateo Vidal la misión de transmitir a su similar bonaerense sus enhorabuenas por los cambios políticos acaecidos que abrían alentadoras perspectivas. Le cupo al Dr. Vidal también el trabajo de recuperar la Imprenta que las autoridades porteñas se habían llevado al

retirarse de Montevideo. Expresó aquel en su oportunidad: "El Dr. Don Mateo Vidal como encargado del Excelentísimo Ayuntamiento de Montevideo para varios objetos de utilidad común y en virtud del natural derecho que a cada ciudadano asiste para atender a los adelantamientos públicos, con especial a los de enseñanza e ilustración (...) me presento y digo: que en esta Corte (Buenos Aires) se halla una imprenta que por el tiránico exterminado Gobierno fue aplicado al uso del Estado y es de la pertenencia de la ciudad a que tengo el honor de pertenecer, y como una privación tal haya abierto una herida remarcable a la pública doctrina siendo este el medio más fácil donde pueden arribar los ciudadanos a la adquisición de aquel tesoro de conocimientos de donde tantas ventajas han de resultar al país (...) "⁽⁶⁹⁾. Finalizaba solicitando la devolución de la misma. Así procedió el Cabildo de Buenos Aires considerando justa la recuperación por la Provincia Oriental de "tan interesante invento"⁽⁷⁰⁾. Llegó aquella a Montevideo en julio de 1815. "Habida en Montevideo la imprenta con sus operarios, póngala V. S. -escribía Artigas al Cabildo en agosto 3 de 1815- en ejercicio, ya por un tanto al cargo de algún periodista, ya por cuenta de ese Ilustre Cabildo. Delibere V. S. lo mejor tanto por lo relativo a la impresión, como por los fondos que pudiera aumentar a esa municipalidad"⁽⁷¹⁾.

"No correspondió el Cabildo -escriben Washington Reyes Abadie, Oscar Bruchera y Tabaré Melongo- a la expectativa que aquel importante dispositivo de la divulgación y propaganda, había puesto en sus manos"⁽⁷²⁾. Estuvo parada un tiempo por escasez de recursos y se pensó -agregan los citados historiadores- en llevarla a remate. Pero encarado el asunto como un negocio, era previsible el desinterés de los particulares para invertir en una actividad con perspectivas tan vidriosas en lo que a beneficio se refiere. Artigas impelía a que se pusiese en funcionamiento: el 31 de agosto adjuntaba a Barreiro ejemplares de la "Gaceta de Buenos Aires" con ataques al "sistema" y le decía: "Es preciso que ella sea desmentida para que los pueblos y el mundo entero no sean engañados. Usted -indicaba-, como impuesto en los pormenores debe tomar a su cargo este reproche y ojalá sea el primero con que se estrene la imprenta de esa ciudad"⁽⁷³⁾.

Cuando en el mes de octubre se dieron los pasos necesarios, se encargó al Dr. Mateo Vidal la redacción del "Prospecto", aprobado previamente por el Cabildo. En el mismo⁽⁷⁴⁾ se habla de la importancia de un periódico por su formación -entre sus fines- de ciudadanos, en su buena educación, en sus derechos, deberes y obligaciones. "A la luz de estos principios será el objeto y fin de este periódico ilustrar al pueblo (...) en todo aquello que se estime conducente a su utilidad y aprovechamiento, no pudiendo fijarse un orden cierto en las materias que se publiquen por los cortos límites del papel y la multiplicidad de asuntos que pueden ocurrir (...) En todas las páginas de cuidará jamás ofender la decencia y honestidad de costumbres (que forman la base de la felicidad de un pueblo) con sarcasmos, burlas y demás indecencias (...) En una palabra, es un periódico un teatro de enseñanza pública y no un circo donde se desfogue las pasiones y se destruyan los seres nacidos para amarse con reciprocidad (...) El periódico se publicaría los viernes de cada semana, costando el pliego un real.

Todo quedó en el "Prospecto" como declaración de principios. No se pudo hallar al individuo imbuído de las ideas artiguistas para que dirigiera el periódico pues Mateo Vidal, haciendo referencia a sus "achaques habituales", renunció a tal

labor⁽⁷⁵⁾. No podía serlo Miguel Barreiro ocupado en menesteres de gobierno. Larrañaga discrepó con el Cabildo en cuanto a aceptar el cargo de "revisor de prensa" que el ayuntamiento quería otorgarle. Expresó no ser ello compatible con sus múltiples obligaciones ni con los sentimientos liberales que tenía sobre la libertad de imprenta y el don de la palabra.

Artigas hizo público su disgusto "(...) por la poca adhesión y falta de espíritu público que observo en ese pueblo," en donde a la confianza depositada en sus autoridades se ha correspondido con una "frialidad degradante"⁽⁷⁶⁾. El desentendimiento con el Cabildo no era el primero. Si bien lo indigente del erario de la Provincia justificaría la no salida del diario, cabe observar que el patriciado culto montevideano, en un momento en que el artiguismo se radicalizaba -1815- no acompañó la salida de un periódico que expresara principios a los cuales sentía como ajenos. Véase la contradicción Caudillo-municipio en 1815, en especial la proclama del 7 de marzo dirigida por el Alcalde de 1er. voto y Gobernador político, Tomás García de Zúñiga, a los habitantes de Montevideo: "Ciudadanos de todas clases, españoles europeos, habitantes de Montevideo. Constituido el gobierno político, no tiene otro objeto que tratar de nuestra felicidad. Ante la balanza inalterable de la justicia, os presentaréis todos con igual aspecto y recomendación. El casual nacimiento -manifestaba- no servirá hasta aquí de acusación o prevención a los magistrados. Es ya finalizada aquella efímera distinción entre habitantes de un mismo país. El pobre, el rico, el español, el extranjero y el americano serán igualmente oídos y entendidos, y la vara de la justicia no se inclinará sino donde ella exista. Todos compondréis una masa y este será el blanco de nuestros desvelos"⁽⁷⁷⁾.

Un mes y días antes de la fecha del Reglamento Provisorio, Artigas respondía a esa tesitura conservadora del Cabildo: "Es de necesidad salgan de esa plaza y sus extramuros todos aquellos europeos que en tiempo de nuestros afanes manifestaron dentro de ella su obstinada resistencia. Tome VS: las mejores providencias para que marchen a mi Cuartel General (Purificación), con la distinción que no debe guardarse consideración alguna con aquellos que por su influjo y poder conservan predominio en el pueblo (...) Igualmente -señalaba- remítame V.S. cualquier americano que por su comportamiento se haya hecho indigno de nuestra confianza (...)"⁽⁷⁸⁾. ¿No es quizá un adelanto del juicio "malos europeos y peores americanos" del Reglamento Provisorio y -más aún- el reflejo de una actitud conservadora por parte de la institución municipal que recibiría en 1817, bajo palio, al invasor portugués? Pensamos -vista la documentación transcrita- que un cuerpo como el ayuntamiento no sólo se manifestó reacio a tomar medidas drásticas con los "malos europeos y peores americanos" contrarrevolucionarios sino que también fue reticente en acompañar una disposición como la puesta en funcionamiento de un periódico cuyas miras eran "fomentar la ilustración de nuestros paisanos", idea extraña esta -por negativa- a su interés de clase.

"Fomentar la ilustración de nuestros paisanos" implicaba para Artigas no sólo la difusión de un periódico, propender a su publicación, sino también extender conjuntamente con la educación (entendida institucionalmente), los principios de la Revolución para que arraigaran en las masas campesinas. Principio este ajeno -en su alcance- a las clases altas.

Observemos, para comprender mejor la proyección de esa disidencia, mentalidades y comportamientos sociales de aquellas. Lo primero: mentalidades. Sea, como hecho ilustrativo, el caso de un "emigrado" español prominente personaje del Montevideo colonial, displicente y esquivo (¿conducta de las clases conservadoras?) frente a los avatares de la política: Francisco Juanicó. Consideremos sus opiniones y actitudes como representativas de la importancia de la lectura y, correlativamente de la enseñanza, en la axiología de las clases altas. Que hacendados y comerciantes patricios se preocuparan por brindar una atención preferente a la educación de sus hijos (léase: instrucción en la "civilizada" Europa) está dentro de la lógica que los sociólogos denominan "conciencia de clase". Es decir, valores -tipo irrefragables para cada uno de los grupos de la escala social. En los sectores acomodados -el patriciado montevideano en este caso- esta idea (de una educación avanzada, moderna en sus pautas) implica conservación, conminatoria y categórica, de su "status". Constitúyese, pues, ineludiblemente, en un medio vital para permanecer en los círculos de privilegio. Así como trasunta, por la significación que se le asigna desde esas trincheras, los acuciantes desvelos generacionales de los progenitores, que no son otros sino los de búsqueda, avidez por una permanencia imperecedera de sus bienes (potencialmente acrecentables), con los que se identifican. En suma, una obtusa conmixtión entre persona y propiedad que pretende ser perenne. La herencia, como le llaman, "El poder de perpetuar nuestra propiedad en nuestras familias -arguye Edmund Burke (1729-1797), a quien se apegó intelectualmente el grupo patricio- es una de las más valiosas e interesantes circunstancias que hemos de considerar en todo esto, ya que es el que tiene la tendencia mayor a perpetuar la sociedad por sí misma".

Tómese como ejemplo el caso mencionado de Francisco Juanicó, piloto y navegante canario, comerciante en Montevideo desde el siglo XVIII, y estanciero en los actuales departamentos de Canelones y Paysandú, y sus inquietantes desventuras por uno de sus vástagos, Cándido (1812-1884), cuando este último estudiaba en el Viejo Mundo⁽⁷⁹⁾.

De la correspondencia entre ambos adquiere relevancia la carta que fechada el 1º de febrero de 1832 enviara Francisco a su retoño. Obsérvese: 1832, cuando contaban 56 y 20 años de edad respectivamente, dos edades que encarnan las mentalidades de dos generaciones en momentos del nacimiento del país como nación independiente, luego de las convulsiones revolucionarias. Cuando coexistían modelos diferentes de conducta, coetáneos y entretejidos en una constante relación dialéctica. Por un lado, las pautas mercantiles de un propietario colonial -las que nos interesan- y, desde el otro, un joven liberal en momentos que el país irrumpía como tal en la sociedad internacional.

Fluye, de este documento, la opinión del autor sobre los temas pedagógicos (indirectamente, la lectura), así como -en rápidos pincelazos- la silueta de su hijo, su personalidad y comportamiento. Del primero apreciamos la inflexible (pero socialmente inteligible) inclinación por las matemáticas, la jurisprudencia y la economía política como prioritarias en sus consejos. Y un explicable hincapié en la literatura española debido ello, quizá más a reminiscencias nostálgicas por el terruño que a curiosidad intelectual. De lo que se deduce el peso de la educación en su escala de

valores como vehículo inexcusable para una "decente subsistencia" del heredero. Cuantificado, además, pues lo considera fruto de los "tantos sacrificios" por él realizados. Pero notamos también un conformismo indócil, preso de resignación, ante la resuelta actitud autonomista del hijo. Arrebatada, también, al extremo de responsabilizar al tutor, José Agustín de Lizaur, su representante en Londres (el tercer actor, en toda prosapia partecia en quien se resumen familia y negocios) de las insubordinaciones de aquel y a reclamar por medidas más drásticas a fin de impedir lo irremediable. De Cándido (no lo olvidemos: conforme a la pluma del firmante) retengamos su resistencia a la lectura dirigida, su rebeldía a una autoridad directa (el maestro, en este caso) y su particularismo juvenil, su postura desembarazada de ataduras y obediencias. Un romántico por antonomasia. "Cuando dije al Sr. Lizaur -escribe el acongojado padre- que tu vista me causaría un sentimiento excesivo si regresabas sin los conocimientos necesarios para procurarte una decente subsistencia, después de tantos sacrificios, el mero hecho de haberlos generalizado debía hacerte comprender que incluía los tuyos, pues sólo podías suponerlos olvidados si yo hubiese distinguido aquellos como de la familia o míos. De los errores cometidos en tu educación sólo puedo culpar al Sr. Lizaur porque, prevenido de tu carácter orgulloso y difícil de doblegar, debía desde un principio darte preceptores capaces de sujetarte a aprender los rudimentos de los ramos de la enseñanza a que debías dedicarte, sin permitir la menor distinción en el trato y régimen de los demás colegiales, cuya condescendencia es la que más daño te ha causado (...) Los principales estudios a que constantemente he instado te dedicases son las matemáticas, jurisprudencia y economía política, y me habría complacido en extremo el agregado de la literatura española(...)"⁽⁸⁰⁾.

Por su parte, Artigas -en contraposición a lo estudiado- tenía, como revolucionario que era, una especial preocupación por la enseñanza sin restricciones ni privilegios, excepto cuando por su intermedio pretendíase ir contra el "sistema"⁽⁸¹⁾. "Los jóvenes -escribía al Cabildo Gobernador de Montevideo- deben recibir un influjo favorable en su educación para que sean virtuosos y útiles a su país"⁽⁸²⁾. Si con el Reglamento Provisorio buscó el Jefe de los Orientales consolidar a los "más infelices" a través del arraigo a la tierra, con sus medidas referentes a la educación (y a la prensa como a la Biblioteca) fue su intención coadyuvar en la formación intelectual de la masa campesina revolucionaria. Darle a esta -por medio de la instrucción y la lectura- conciencia de sus derechos y formarla íntegramente como clase: tierra y educación, medios y conciencia social, forjadores de ciudadanos libres⁽⁸³⁾.

En Purificación, sede de su Cuartel General, se propuso fundar una escuela de primeras letras para los jóvenes que allí vivían, hijos de los soldados o de los vecinos del incipiente núcleo urbano. "Igualmente necesito -escribía el 10 de setiembre de 1815 al Cabildo- siquiera cuatro docenas de cartillas para ocurrir a la enseñanza de estos jóvenes y fundar una escuela de primeras letras en esta nueva población"⁽⁸⁴⁾. Para atender tan importante trabajo, confió en los padres Ignacio Otazú y José Benito Lamas, en quien destacó su "entusiasmo patriótico".

Asimismo -dentro de las coordenadas indicadas- se abrió el aula de Gramática Castellana y Latina que se dictaría en el Convento de San Bernardino por el

Reverendo Padre ex-lector, Fray Carlos María González, en mayo de 1816 "(...) en una tentativa de ampliar el horizonte cultural de la ciudad merced a una cátedra de mayor hondura que la destinada a las primeras letras (...) "⁽⁸⁵⁾. Es de hacer notar que el Maestro de Gramática no era un simple maestro de escuela de primeras letras. Se trataba de un profesor de lengua latina, necesaria para cursar estudios eclesiásticos y universitarios. Latinidad y retórica así como asignaturas auxiliares estaban en los objetivos de las autoridades correspondientes.

Señala el Profesor Zubillaga que las ideas artiguistas en torno a la enseñanza enraizan en el pensamiento pedagógico español de los siglos XVII y XVIII que tuviera su expositor más brillante en Gaspar de Jovellanos. Sostenía este que "(...) las fuentes de la prosperidad social son muchas, pero todas nacen de un mismo origen, y este origen es la instrucción pública... Con la instrucción todo se mejora y florece; sin ella, todo decae y se arruina en un Estado "⁽⁸⁶⁾. Una vez más estamos en presencia de la tradición hispánica y su gravitación en el pensamiento artiguista, en especial la que llegaba al Río de la Plata vía España y el Reformismo Borbónico del siglo XVIII.

Quizá este concepto amplio de educación alcanza su punto máximo en la inauguración de la Biblioteca Pública, corolario ineludible de los principios sustentados por Artigas en materia de formación intelectual de una clase revolucionaria. "Yo jamás dejaría de poner el sello de mi aprobación a cualquier obra que en su objeto llevase inculcado el título de pública felicidad. Conozco las ventajas de una Biblioteca Pública y espero que VS. (el Cabildo Gobernador de Montevideo) cooperará con su esfuerzo e influjo a perfeccionarla, coadyudando los heroicos esfuerzos de un tan virtuoso ciudadano (Dámaso Antonio Larrañaga). Por mi parte dará VS. las gracias a dicho paisano, protestándole mi más óptima cordialidad y cuanto dependa de mi influjo para el adelantamiento de tan noble empeño. Al efecto -señalaba- y teniendo noticia de una librería, que el finado Cura Ortiz dejó para la Biblioteca de Buenos Aires, VS. hará las indagaciones competentes(...) Igualmente todas la librería que se halle entre los intereses de propiedades extrañas, se dedicará a tan importante objeto. Espero que VS. contribuirá con su eficacia a invitar los ánimos de los demás compatriotas a perfeccionarlo y que no desmayará en la empresa hasta verla realizada "⁽⁸⁷⁾.

Dámaso Antonio Larrañaga, quien había planteado la idea al Cabildo Gobernador el 4 de agosto de 1815, señaló que proponía suplir con "buenos libros" la carencia de instituciones y maestros "en las ciencias y en los conocimientos útiles, en las artes y en la literatura". Pero como eran "escasos y de mucho precio" se hacía necesario el "establecimiento de una Biblioteca Pública, a donde puedan concurrir nuestros jóvenes y todos los que deseen saber". Contaba para ello con todos sus libros "que ocupaban dos grandes estantes de todo género de literatura" y con los de varios amigos "que han aplaudido y acalorado mi proyecto". Se ofrecía gratuitamente como Director y pedía un edificio a propósito para instalarla "⁽⁸⁸⁾.

Expresa Ramón Masini (1798-1854) que el 26 de mayo de 1816, segundo día de las fiestas celebradas en conmemoración del aniversario del 25 del mismo mes, se verificó en Montevideo la apertura solemne de la Biblioteca Pública "⁽⁸⁹⁾. La Oración Inaugural correspondió al Presbítero Dámaso Antonio Larrañaga. A los 45 años de edad, con un bagaje "cultural" de importancia y singular para el medio ambiente en

el cual vivía, y provisto de la experiencia que le había dado el cargo de Sub-Director de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, Larrañaga fue encargado como Director del establecimiento similar de Montevideo. En su conjunto, su discurso fue considerado por Carlos Roxlo como magistral debido a la amplitud de los conocimientos del autor y por la sabia donosura de su lenguaje.

En la primera parte del documento hay una exaltada invocación del mes de mayo -destacado ello en la cita bíblica del epígrafe⁽⁹⁰⁾-, invocación en la cual el orador, mediante sus recuerdos de la mitología grecorromana, resalta el clima benigno, el cielo alegre y el verdor de los campos, propios de la Provincia Oriental y elementos favorables para su desarrollo en diferentes áreas. A ello añade la importancia del mes en su efemérides, tanto en la Antigüedad como en la Época Moderna, para luego detenerse en el Río de la Plata. En este caso rememora la fecha del 25 de Mayo de 1810 y la Batalla de Las Piedras, acontecimientos a los que -a partir de ese momento- se agregaría la fundación de la Biblioteca Pública.

De esta manera cierra la Introducción para analizar a posteriori el significado e importancia del establecimiento. Define el concepto de Biblioteca como domicilio o ilustre asamblea del orbe literario y enumera algunos de los libros que componían el acervo de la institución, abiertos -expresa- al africano más rústico como al culto europeo. Hace referencia a libros de Ciencia Política tales como las Constituciones de los Estados Unidos y la obra de Thomas Paine, tan caras ambas en la gestación teórica del pensamiento artiguista en la materia. Posteriormente menciona textos religiosos, desde la Biblia a la Patrística, definiéndose como un franco liberal discípulo de Jesús, que no quiere siervos sino hombres libres. Aprovecha la circunstancia para resaltar el valor de la religión y considerar como sofismas las afirmaciones de los filósofos modernos.

Se dirige luego a los jóvenes para comunicarles de la existencia de libros difusores de la cultura greco-latina y renacentista, así como textos referentes a la agricultura, oportunidad en la que brega por una mayor universalidad del inglés. De las ciencias hace hincapié en las matemáticas y en la astronomía y señala que mucha es la obra por realizar en el país. "Todo hay que hacer -afirma- porque estamos en una infancia política". A su juicio, para salir de ella los libros son fundamentales. Por último, y vinculado con lo dicho anteriormente, recomienda el estudio de la maquinaria ante la falta de brazos y condena la esclavitud ("un brazo que nos hace muy poco honor"), con lo que clama por una industrialización y modernización del país.

Asevera que los medios para cumplir con las necesidades habrían de hallarse en el fomento del pastoreo (de gran relieve puesto que le dio a la Provincia "un producto neto más cuantioso que lo que producía últimamente el famoso Potosí") y en la agricultura, en la libertad de comercio y de la navegación, para lo cual recomienda una copiosa bibliografía. Teóricos de la economía (en particular liberales que superaron el mercantilismo), naturalistas, químicos, desfilan en estas páginas. Así cumple con su objetivo, esto es, insistir y demostrar que en Sud América había verdaderos gigantes del ingenio y del espíritu, y desterrar de este modo el preconceito de su rusticidad y barbarie. Las luces -dicho con ese tono dieciochesco- también podrían desarrollarse en estas regiones del globo⁽⁹¹⁾.

Escuela, periódico, Biblioteca Pública -pese al carácter que "Todo es provisorio" con que estaban marcadas las obras- fueron medios de instrumentar una "ilustración" popular que, contrapuesta a las ideas- tipo del patriciado, no pudieron llevarse a cabo en un contexto temporal más extenso por la invasión portuguesa, prohijada por las oligarquías elitistas portuarias. Cuando Artigas recibió la "Oración Inaugural" estudiada, expresó -en breves pero paradigmáticas palabras- que "estamos para formar hombres". Todo un ideal revolucionario.

Escribíamos líneas arriba, de la importancia de observar mentalidades y comportamientos sociales. Si las primeras nos muestran a un patriciado montevidiano reacio y ajeno en su ideología a las directivas artiguistas, los comportamientos sociales (integrados en un tejido multifacético con aquellas) corroboran esa misma actitud en los planteamientos vinculados con la tierra, el derecho de propiedad y su epígono, la justicia social. En esta oportunidad nos encontramos -como escribe Guillermo Vázquez Franco⁽⁹²⁾- con una institución donde se parapetó la burguesía portuaria y terrateniente. De adúlón y meloso le califica el citado investigador, socavó la política que impulsaba el Jefe de Purificación.

Refiriéndose a la integración del nuevo Cabildo -Intendente de la Provincia Oriental -Juan José Durán, Juan de Medina, Felipe García, Agustín Estrada, Juan de León, Santiago Sierra, Juan Francisco Giró, Lorenzo Justiniano Pérez, José Trapani y Jerónimo Pío Bianqui- expresan Lucía Sala, Julio C. Rodríguez y Nelson de la Torre, que difería en un doble sentido del ya vapuleado y varias veces renovado del año 15. "Faltaban, claro está, los más contumaces de aquellos hombres 'que nunca fueron virtuosos', ni Juan María Pérez, ni Antolín Reyna, prisionero el uno, prófugo el otro, tenían asiento en el capítulo montevidiano. Tampoco se hallaba allí Pablo Pérez, pero la ubicua familia se hallaba igualmente representada con su hermano Lorenzo Justiniano Pérez"⁽⁹³⁾.

Conforme a los investigadores a los que recurrimos, del nuevo plantel se destacaban tres poderosos hacendados: Juan José Durán, Agustín Estrada y Juan de Medina. Con tales miembros del municipio montevidiano, la política agraria artiguista encontraría un duro obstáculo para su aplicación. Refieren Lucía Sala, Julio C. Rodríguez y Nelson de la Torre que, mientras se daba una "conciencia multitudinaria" en los paisanos de la eficacia y por fin auténtica realidad de aquel revolucionario "arreglo de los campos", el Cabildo mantenía la política de respaldar todas las solicitudes que les elevaban los hacendados afectados por el "ciclón" que aventaba sus títulos, ganando para su causa al Delegado Miguel Barreiro.

Elitista intelectualmente y reaccionario en lo social, el patriciado montevidiano asumió una actitud, propia de su clase, de no acompañar los intentos artiguistas cualesquiera fuesen, abortarlos con su política de cálculo y frialdad. Oponiéndose así a la consigna de "formar hombres" aptos para asumir íntegramente su condición de revolucionarios. Contestatarios y comprometidos con el "sistema".

CONCLUSION

"Formemos ciudadanos capaces de honrar
el decoro de un Gobierno que, siendo
justo en sus principios, debe igualmente
serlo en los resultados"

José Artigas al Cabildo de Montevideo.
24 de mayo de 1816

Virtud y honor; ilustración de la juventud; honradez; llevar la justicia rectamente; formar ciudadanos conscientes de sus derechos y deberes; magnanimidad; la libertad, fundamento de la "cultura"; compromiso y entusiasmo hacia los principios revolucionarios; preocupación efectiva y plasmada en la realidad por los desheredados. He ahí -en apretada síntesis- lo que podríamos denominar el código ético de Artigas quien, particularmente en 1815-1816, intentó, y logró en algunos aspectos, llevarlo a la práctica. Si su experiencia no pudo tener mayor alcance, es decir el carácter de definitiva, fue por la interrupción que provocara las intrigas de la oligarquía porteña, y su expresión institucional: el Directorio, en contubernio con su par oriental y la invasión lusitana. Par oriental que, en el plano provincial, procuró por todos los medios a su alcance, obstaculizar la aplicación de los valores señalados. "Valores" en el sentido de conocimientos básicos: educación, leyes, administración.

Código ético, expresábamos. Normas de gobierno y administración que aplicó en el lapso de su actuación en el Río de la Plata (1811-1820), con preferencia en la Provincia Oriental durante su autonomía, aunque, corresponde consignarlo, el radio de acción de esos principios se extendió al interior "argentino" a través de la Liga Federal. La amplitud de sus miras tuvo también un alcance geográfico.

Estallada la denominada "Revolución de Mayo", el idilio Buenos Aires-Artigas se dio en una etapa inicial, ya sea con los sectores radicales de aquella -Mariano Moreno aconsejó en su Plan de Operaciones la incorporación de Rondeau y Artigas-, ya en 1813, desaparecido Moreno, cuando la "Gaceta de Buenos Aires", representando otros intereses, publicó su discurso en el Congreso de Tres Cruces. Producida la ruptura entre ambas fuerzas a partir de 1813-1814, por motivos ideológicos, maduró su idea federalista y republicano-democrática, en contraposición con las elitistas y monárquicas que imperaban en el Plata, en especial, en la ex-capital del Virreinato.

Para llevar al plano de las realizaciones su ideario, se preocupó con prioridad en lo que llamó "formación de ciudadanos", a través de diversos instrumentos -libros, prensa, educación, Biblioteca- que venían siendo utilizados, con fines exclusivistas en lo social, desde la "situación colonial" española y el movimiento porteño de Mayo. En Artigas -he ahí la diferencia primordial- la "cultura letrada" era inseparable de los planes de justicia social pues se integraba en la idea de hombre revolucionario con conciencia de tal. Conciencia de tal adquirida por lo que hemos denominado precisamente "cultura letrada". La libertad -escribe Jean Marie Domenech- no se enseña, pero la educación (y entiéndase aquí, agregamos nosotros, en todos los planos y alcances posibles) nos prepara para ella.

Hemos hecho hincapié en los libros, la prensa, la educación y la fundación de la Biblioteca Pública, en cuanto constituyen el meollo de la "propaganda" (sin el sentido peyorativo que por su manejo alcanzó dicho vocablo en el siglo XX), esto es "propaganda" como condición indispensable de la verdadera democracia. Esta existe -y ello valga como justificación del uso de término tan "moderno"- cuando el pueblo se halla al corriente y es llamado a conocer y participar de la vida pública.

A ello, a la participación "popular", entendida esta en un plano específico de clases desheredadas, se opuso el patriciado montevidiano desde su bastión, el Cabildo Gobernador, con una concepción diferente de la sociedad basada en el elitismo y en el derecho sacrosanto de la propiedad. Como señalan los historiadores Lucía Sala, Julio Rodríguez y Nelson de la Torre, la violación de este y la guerra continúa que el artiguismo protagonizó, desilusionaron primero a las clases altas y aún a ciertos sectores de las medias.

Consumada la segunda penetración portuguesa (1820), ese patriciado montevidiano que hostigó al artiguismo y recibió con beneplácito al invasor de turno, acuñó -por intermedio de Jerónimo Pío Bianquí en el Congreso Cisplatino (1821)- la expresión "Teatro de la Anarquía" como definición del período de la Patria Vieja. Fin del "yugo de la tiranía doméstica", del despoblamiento de "nuestra tierra" y restablecimiento del "orden" fueron expresiones de las clases dirigentes referentes al pasado inmediato. Lo que no sabían, o no querían ver por su óptica de clase privilegiada, era que las ideologías -y el artiguismo con su praxis revolucionaria formalizó una, clara y distinguible- no mueren. Permanecen, como en esta oportunidad, en la esperanza de los más humildes, fin y meta estos de quien nos diera, en un contexto federal, nuestra primera independencia.

NOTAS

1. Por una opinión en contrario consúltese la obra del escritor argentino Vicente D. Sierra, "El sentido misional de la Conquista de América" (Buenos Aires, 1942) donde el citado estudioso expone una visión hispanófila, escolástica y conservadora del pasado hispanoamericano y del futuro de las naciones que surgieron en ese espacio. El autor de marras llega a conclusiones que por su tenor (condena del liberalismo y con ello de todo el siglo XIX) le muestran aferrado a un tiempo que (paradójicamente) no fluye, es inmóvil, inerme. No duda aún en considerar que la contribución de los conquistadores fue positiva en materia de instrucción, libros y bibliotecas, transmisora de un principio vital y además, forjadora (saludablemente a su criterio) de unas raíces a las que los países de habla hispana deberían volver. El haberse apartado de las mismas, arguye, implicó la ruptura de la unidad española (el principio vital en acción) estructurada desde la península. Tradición, Fe, Educación Devota, constituirían la columna vertebral de la susodicha herencia. Liberalismo extranjerizante, racionalismo y materialismo, las influencias malsanas que habrían socavado un pasado fecundo en su producción intelectual y gestor de una identidad nacional hispanoamericana.

2. En el siglo XVIII, luego de abortada la rebelión de Tupac-Amarú (1781), las autoridades españolas prohibieron la circulación de los "Comentarios Reales" del Inca Garcilaso de la Vega. La causa de tan peculiar medida radica en que dicho libro era evidentemente reflejo de un llamado a la conciencia de un pasado común y prueba de la violencia conquistadora española. Constituye también testimonio de la influencia atribuida a los escritos en el desarrollo de las revoluciones.

3. Pedro Henríquez Ureña, "Historia de la Cultura en la América Hispana". Fondo de Cultura Económica. Colección Popular. México-Buenos Aires. 1959. Página 35.

4. Ricardo Caillet-Bois. "Ensayo sobre el Río de la Plata y la Revolución Francesa". Buenos Aires. Imprenta de la Universidad. 1929. Apéndice.

5. José Torre Revello. "El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española". Buenos Aires. 1940. Página 127.

6. Jean Marie Domenech. "La propaganda política". EUDEBA. 1962. Página 6.

7. Somos conscientes de las dificultades que plantea el manejo de término tan controvertible como el de "Revolución" aplicado a los acontecimientos de Mayo de 1810 en Buenos Aires. Por comodidad y reiterado uso en la historiografía nacional y americana lo mantendremos. Y, en este acto de conciencia que hacemos, nos manifestamos partícipes también del criterio que considera a la "Revolución Hispanoamericana" como movimiento dirigido por la aristocracia criolla en su beneficio y excluyente de las masas urbanas y rurales a las que aspiraba dominar. Con excepciones, por supuesto: Hidalgo, Morelos, Artigas.

8. Pedro Henríquez Ureña. Ob. cit. Páginas 59-60.

9. Idem. Página 60.

10. Jean Marie Domenech. Ob. cit. Página 19.

11. Sergio Bagú. "Mariano Moreno". Biblioteca de Marcha. Colección Los Nuestros. Montevideo, 1971. Páginas 8-9.

12. "Gaceta de Buenos Aires". Jueves 7 de junio de 1810. Reimpresión facsimilar dirigida por la Junta de Historia y Numismática Americana. Buenos Aires. 1910. Página 3.

13. Ricardo Levene. "La obra orgánica de la Revolución". En: Historia de la Nación Argentina. Vol. V. Segunda Sección. Librería y Editorial El Ateneo. Buenos Aires. 1941. Página 274.

Moreno parte del principio de que la instalación del nuevo gobierno produjo "una feliz revolución en las ideas". Estima que tanto vale el servicio que presta el soldado oponiendo su pecho a las balas enemigas, como el sabio que abandona su retiro y ataca con frente serena la ambición, la ignorancia, el egoísmo. Insiste en la necesidad de ilustrar a los pueblos pues de otro modo, afirma, sería su suerte mudar de tiranos sin destruir la tiranía.

15. Ibidem.

Nótese que Moreno se refiere a "papeles públicos" incluyendo no sólo a los periódicos sino también a los bandos, edictos, cartas anónimas, actas de Cabildos, representaciones, expedientes de los pueblos. Más adelante, en el momento en el cual hace referencia a los medios para insurreccionar Río Grande, escribe: "Cuando las circunstancias prometan el éxito de un buen resultado, ya deben ir anunciándolo pasquines y otras clases de papeles escritos en idioma portugués, llenos de mil dicterios contra el gobierno y su despotismo". En: Sergio Bagú. Ob. cit. Página 104.

16. En: Sergio Bagú. Ob. cit. Página 101.

17. Idem. Páginas 101-102.

18. En: Jean Marie Domenech. Ob. cit. Página 8.

Transcurrido el siglo XIX, marcado preferentemente por el liberalismo (en esta oportunidad en su matiz político y económico), los principios sentados por Moreno hacen ver al "Plan" como un documento "robepierrano" que deja de lado principios como la libertad y la formación independiente de la opinión personal. Perseguiría con su "dirigismo intelectual" (no el único, sino el que nos interesa en esta oportunidad) lo que Valery afirmó de la política: "(...) el arte de impedir que la gente se mezcle en lo que le concierne". (En: Jean Marie Domenech. Ob. cit. Página 129).

19. Archivo Artigas. Tomo III. Montevideo. MCMLII. Páginas 382-383. La ortografía ha sido actualizada.

Recordemos que en su pasaje a Buenos Aires para ofrecer sus servicios a la causa de Mayo, Artigas fue acompañado por el Teniente Rafael Hortiguera y seis de sus hombres. De ahí podemos pensar en su familiaridad con la lectura de la "Gaceta" de allende el Plata. "El periódico de la Junta de Buenos Aires llegaba con asiduidad a la Banda Oriental y las doctrinas sustentadas por sus redactores se iban infiltrando de tal forma que al promediar el año 1810 el gobierno de Montevideo se encontraba abocado a la necesidad urgente de

refutar la propaganda editada en la Imprenta de los Niños Expósitos" (M. Blanca Paris y Q. Cabrera Piñón. Tomo I. "Gaceta de Montevideo". Universidad de la República. MCMXLVIII. Estudio preliminar. Páginas LX-LXI.

20.En: José Torre Revello. "Contribución a la Historia y Bibliografía de la Imprenta en Montevideo". Buenos Aires. Imprenta de la Universidad. 1926. Páginas 6-7.

21.Idem. Página 7.

La imprenta llegó con una carta de la infanta Carlota Joaquina, en la cual expresa la importancia de la donación "(...) para evitar los males que seguramente causaría en esas provincias la pérdida impostura con que esa cábula de facciosos pretende alucinar a los pueblos (...) (En: Dardo Estrada. "Historia y Bibliografía de la Imprenta en Montevideo". Montevideo. 1912. Página 9). Por su parte, el Cabildo mediante nota del 28 de setiembre de 1810 atribuía a la Imprenta "(...) el loable fin de cimentar la opinión pública sobre sus verdaderas bases deshaciendo las maquinaciones artificiosas con que la Junta de Buenos Aires pretende alucinar los pueblos para apagar el fuego santo del patriotismo y desviarlo de la carrera de sus deberes" (En: Dardo Estrada. Ob. cit. Página 10).

Corresponde anotar que encabeza la nómina de cabildantes en la nota transcrita, el comerciante monopolista y latifundista español, Cristóbal Salvañach quien, como escribe José María Fernández Saldaña, combatió a Artigas "con las armas en la mano".

22.En: Dardo Estrada. Ob. cit. Página 11.

Blanca Paris y Q. Cabrera Piñón han demostrado la trascendencia que tuvo la "Imprenta de la Carlota" para refutar los dichos de su homónima de Buenos Aires. Cuando Montevideo no tenía imprenta -señalan- Pedro Feliciano Sainz de Cavia publicó en la "Gaceta" porteña un artículo titulado "Un comerciante de Montevideo" donde sostenía que la ciudad mencionada estaba sojuzgada por el "partido de los marinos" cuyos integrantes le impedían unirse a Buenos Aires. Para responderle, José María de Salazar hubo de contentarse con solicitar del Cabildo que su oficio levantando los cargos fuera fijado en los parajes públicos. En: Blanca Paris y Q. Cabrera Piñón. Ob. cit. Página LXI.

23.En: Dardo Estrada. Ob. cit. Página 11.

En el "Prospecto" recuerda su autor la importancia del respeto a las leyes, la religión, el Gobierno, las costumbres y de las mismas "preocupaciones de la Nación". Destaca la trascendencia del amor a la patria, la actitud heroica de Montevideo que le valió el título de "Muy Fiel". Señala, además, que los jueves de cada semana se publicaría la "Gaceta de Montevideo" donde comunicaríanse las noticias de España y del Reino, reales órdenes, edictos, proclamas, discursos políticos "y cuanto pueda interesar a los verdaderos patriotas" (En: Blanca Paris y Q. Cabrera Piñón. Ob. cit. Páginas 3-4).

24.Dardo Estrada. Ob. cit. Página 12.

25.En: "Gaceta de Buenos Aires". Ob.cit. Jueves 21 de junio de 1810. Página 31. Con respecto a Mariano Moreno y su opinión sobre la religión

considérese el hecho que en el Prólogo a "El Contrato Social" manifestó --al finalizar-- que como "(...) el autor (Rousseau) tuvo la desgracia de delirar en materia religiosa, suprimí el Capítulo y principales pasajes donde ha tratado de ellas" (En: Sergio Bagú. Ob.cit. Página 31).

26.En: "Gaceta de Montevideo". Martes 6 de noviembre de 1810. Página 43. Blanca Paris y Q. Cabrera Piñón. Ob.cit.

Nótese como Salazar y Fileno al igual que Moreno coinciden en ver a la prensa --según palabras del segundo de los citados-- como instrumento para "formar y dirigir la opinión pública". Una definición que bien se adecua a los fenómenos históricos no sólo del siglo XIX sino también del XX, relacionados en este caso con lo que llamamos "medios masivos de comunicación".

27.Michel Foucault. "Microfísica del poder". Las Ediciones de La Piqueta. España. 1979. Página 135.

Contrapone el autor dos sistemas de análisis del poder. Nos interesa ver el primero, el que se encuentra en los filósofos del siglo XVIII (y Moreno fue, como "intelectual", heredero de los ideales de dicha centuria). Se articula aquel --escribe Foucault-- en torno al poder como derecho originario que se cede, constitutivo de la soberanía, y el contrato (a lo que fueron tan afectos Moreno y Artigas, agregamos) en tanto que matriz del poder político. Este poder así constituido se arriesgaría a utilizar la opresión cuando se sobrepase a sí mismo, es decir, cuando fuese más allá de los límites del contrato. "Poder-contrato, con la opresión como límite, o mejor, como superación del límite", "Ob. Cit. Página 137)

28.Manuel Moreno. "Vida y memoria de Mariano Moreno". La cultura Argentina. Buenos Aires. 1918.

Análisis, este, subjetivo y apasionado, si se desea, debido a la presencia de lazos familiares entre el autor y el protagonista. Pero sustancial, penetrante y fecundo a la misma vez, por idénticas razones.

29.Pensamos, con un criterio interrogativo --que de por sí da por positiva la respuesta-- que la siguiente afirmación puede ser extensiva a la pluralidad de medios masivos de comunicación actuales, ubicables por sobre todo en órganos de expresión "oficiales". La "Gaceta de Buenos Aires" como la de Montevideo tenían ese carácter.

30.En Buenos Aires, del "radical jacobino" morenista por el "conservador" grupo hispanista representado por Cornelio Saavedra y en el que Federico Ibaguren ve "religiosidad tradicional y unión americana". A ello suma "patriotismo, hispanismo, antijacobinismo, antibonapartismo, fidelidad al legítimo rey y, subsidiariamente, independencia de toda dominación forastera" (Ver el discutible "Así fue Mayo 1810-1814". Federico Ibaguren. Ediciones Theoría. Biblioteca de estudios históricos. Buenos Aires. 1966. Página 73).

31."Gaceta Extraordinaria de Buenos Aires". Lunes 15 de abril de 1811. "Manifiesto sobre los antecedentes y origen del suceso de la noche del 5 y 6 del corriente". Página 277.

32.Ibidem.

33.Ibidem.

34.Para el historiador argentino Eduardo Azcuy Ameghino ("Historia de Artigas y de la Independencia argentina". Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1993) el pensamiento de Moreno, al que califica de democrático, fue continuado por Artigas.

35."Gaceta de Buenos Aires". Miércoles 8 de diciembre de 1819. Página 807.

36.Ibidem.

37."Gaceta de Buenos Aires". Jueves 9 de mayo de 1811. Páginas 361-362.

38 Idem. Miércoles 30 de enero de 1819.

Recuérdese que un año atrás, en 1818, había salido a la luz pública el libelo de Cavia. Era, diríamos, el libro -otro medio fundamental de comunicación, más aún en el contexto donde la escritura ocupa un primer plano -o la pluma al servicio de intereses políticos espurios y calumniosos.

39.Blanca París y Q. Cabrera Piñon. Ob. Cit. Página LXII.

40.Eduardo Acevedo Díaz en su obra "Epocas militares en los países del Plata" (Bolsilibros ARCA. 92. 1973. Página 86, nota 5) califica al fraile franciscano de "entidad conspicua del partido brusco en Montevideo" y consejero privado de sus gobernadores. "Aunque -escribe- logró alcanzar en España las más altas dignidades, carecía este sujeto de luces vivas de inteligencia, que él reemplazaba con la audacia y la intriga. Fueron dudosas sus virtudes".

41.Ibidem.

Fray Cirilo de la Alameda y Brea, cardenal español de la orden franciscana nació en Torrejón de Velazco, el 14 de julio de 1781 y murió en Madrid el 30 de junio de 1872. Llegó a ser General de la Orden. Fue lector de Filosofía en el Convento de San Bernardino, Director de la Imprenta y editor de la "Gaceta" desde 1811. Estuvo en Montevideo hasta 1814. A la muerte de Fernando VII se afilió al Partido de don Carlos (1836). Cuando el año siguiente se formaron entre los carlistas dos fracciones rivales -transaccionistas e intransigentes- púsose a la cabeza de la primera. Triunfantes los transaccionistas y hecho luego el convenio de Vergara, fue a Francia. Arzobispo de Santiago de Cuba primero, luego de Burgos y, por último de Toledo, disfrutó en la corte de Isabel de gran privanza (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Tomo IV. Espasa-Calpe S.A. Páginas 221-223).

Téngase presente la fecha del artículo, muy significativa para los orientales revolucionarios (Reconocimiento de la Asamblea Constituyente de 1813 instalada en Buenos Aires, Congreso de Abril e Instrucciones del año XIII)

43."Gaceta de Montevideo". Martes 27 de julio de 1813. Páginas 385-387.

44.Corresponde no olvidar el deslinde que debemos hacer entre los orientales guiados por Artigas y los integrantes de la Asamblea Constituyente

de Buenos Aires en materia de declaración de independencia. Aquellos la hicieron a través de las Instrucciones del año XIII; los segundos nada manifestaron al respecto. Habrá que esperar al 9 de julio de 1816 -tres años después- cuando el Congreso de Tucumán proclame la misma determinación.

45. Obsérvese en esta oportunidad la relación de Artigas con el clero, en especial el franciscano. Trazaríamos una línea que iría desde sus estudios en el Convento de San Bernardino de Montevideo hasta la "admirable alarma" y su proyección. "Si bien varios padres franciscanos habrían de constituirse en encendidos tribunos de la causa revolucionaria, como el apasionado Fray José Benito Monterroso, Fray Julián Faramiñán y Fray José Acevedo, asesor y secretario de Andrés Guacurarí y Artigas, otros como Fray José Benito Lamas y Fray Ignacio Utazú, servirían, con más sostenido celo apostólico, su misión sacerdotal como capellanes del ejército oriental en Purificación y en la función educativa" (Washington Reyes Abadie. "Artigas y el federalismo en el Río de la Plata" Ediciones de la Banda Oriental. Historia Uruguaya. Tomo 2. Página 254).

Asimismo podemos recordar las palabras de José María Salazar, pronunciadas desde el punto de vista "regentista": "El estado eclesiástico es el que más daño nos hace, pues me consta que en el confesionario la primera pregunta que hacen es si el penitente es patricio o sarraceno, nombre que se nos da a los verdaderos españoles que reconocemos las Cortes (...)" (Oficio del 12 de abril de 1811. En: Alfredo Castellanos. "Lecturas de Historia Nacional". Tomo I. Página 72).

47. En: "Evolución económica de la Banda Oriental". Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo. 1968. Página 279.

48. "El Sol de las Provincias Unidas". Jueves 25 de agosto de 1814. Páginas 31-32.

49. Juan E. Pivel Devoto. Advertencia al Tomo XV del Archivo Artigas. Montevideo. Impresores A. Monteverde y Cía. S.A. MCMLXXVIII. Página XXXVII.

50. Al aplicar la palabra "cultura" lo hacemos en el sentido de "cultura letrada", conocedores de la amplitud que la antropología da al término en cuestión. Es decir, todo lo que el hombre hace en lo material y espiritual (M. Herskovitz. "El hombre y sus obras". México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 1952).

51. En: "Correspondencia del General José Artigas al Cabildo de Montevideo (1814-1816)". Archivo General de la Nación. 2a. ed. Montevideo. 1946. Páginas 22-23.

Pocos y bien dotados. Esto descarta la crítica -con proyecciones en el futuro- del español abasileado Antonio Deodoro de Pascual (1822-1874) en sus "Apuntes para la Historia de la República Oriental del Uruguay (París, 1864), crónica de los avatares de nuestro país desde 1810 a 1833, en dos volúmenes. Escribió -Tomo 2, Página 62- que la "empleomanía" era en los hispanoamericanos la causa de muchos trastornos. La cita de Artigas -el "malhadado" como le califica de Pascual- da por tierra con esa idea. Además,

producida la independencia del Estado Oriental, este se caracterizó por la escasez de funcionarios -por ende debilidad del mismo- que gravitó como factor coadyuvante en la fragilidad de su poder coactivo. Refiriéndose a los primeros años del país independiente, apunta Roque Faraone: "Contaba con aproximadamente 225 funcionarios en todo el país, más la policía, inferior al número de 500, y el ejército, que sumaba aproximadamente 1200 hombres. Eran, indudablemente dimensiones muy modestas, que implicaban debilidad insuperable en el centro de poder político montevidiano y anuncian una realidad que se iba a perpetuar varias décadas, auxiliada por factores internos: ausencia de coerción y de organización sociales suficientes para mantener un Estado con dominio real sobre sus fronteras y un centro de poder efectivamente respetado en todo el territorio" (En: "De la prosperidad a la ruina". ARCA, 1987. Página 14.).

52. María Julia Ardao. "El Gobierno Artiguista en la Provincia Oriental". En: "Artigas". El País. Segunda edición. Montevideo. MCMLIX. Página 117.

53. Corresponde mencionar la trascendencia que en este aspecto tuvieron sus secretarios, Barreiro y Monterroso, entre otros.

54. Héctor Gross Espiell. "La formación del ideario artiguista". En: "Artigas". El País. Ob. cit. Página 193.

55. Agustín Beraza. "El pueblo reunido y armado". Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo. 1967. Página 280.

56. "Gaceta de Buenos Aires". Martes 17 de diciembre de 1811. Ob. cit. Tomo III. Año 1811 a 1813. Buenos Aires. 1911. Páginas 54-55.

57. En: "Historia concisa de los Estados Unidos desde el descubrimiento de la América hasta el año de 1807". 3a. edición. Filadelfia. En la Imprenta de T. y J. Palmer. 1812.

58. Eugenio Petit Muñoz. "Artigas y su ideario a través de seis series documentales". Primera parte. Universidad de la República. Instituto de Investigaciones Históricas. Ensayos, estudios y monografías. Número III. Montevideo. 1956. Páginas 188-189.

59. En: "Correspondencia (...)". Ob. cit. Página 89.

Tanta era la importancia que el Jefe de los Orientales atribuía a esos textos que no se atreve -como escribe Ariosto D. González- a confiarlos a la conducción de cualquiera. En nota al Cabildo de Corrientes le dice: "La Historia de Norteamérica irá en primera oportunidad, pues, por falta de conductor seguro no la he remitido". En: Ariosto D. González. "Las primeras fórmulas constitucionales en el Plata (1810-1814)". Barreiro y Ramos S.A. Editores. Montevideo, 1962. Página 285. Nota 36.

60. Ariosto D. González. Ob. Cit. Páginas 145-146.

61. Piénsese en otros medios de comunicación escritos tales como bandos, proclamas, carteles, utilizados por las autoridades coloniales que perduraron una vez iniciada la Revolución. Cabe agregar a ello, la correspondencia. A título de ejemplo, podemos tener en cuenta la documentación relativa al proceso de que fuera objeto en Buenos Aires (1813), Felipe

Cardozo, resultante de haberse hallado en el cajón de la mesa de su casa, papeles calificados de "sediciosos y turbativos" de la unidad del Gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Incluían cuadernos, actas, poderes, instrucciones, oficios, cartas, recibos, proclamas. Ver: Archivo Artigas. Tomo undécimo. Impresores A. Monteverde y Cía, Montevideo. MCMLXXXIV. Páginas 186-198.

62.Consideremos la importancia de los impresos en las mentalidades de los sectores marginados. Los indios, por ejemplo. Corresponde recordar -a título ilustrativo- la proclama que Andrés Guacurarí dirigiera a los naturales de las Misiones donde aplica un lenguaje bíblico (raíces jesuitas) -cita al Dios de los Ejércitos y, de manera más directa, un pasaje del Antiguo Testamento- y también el propio de la Revolución. Su misión, explica Andresito, es dejar a los pueblos indígenas "en el pleno goce de sus derechos" (Francisco Bauzá. "Historia de la Dominación española en el Uruguay. Montevideo. 1929. Tomo III. Documento de prueba. Páginas 444-445).

Con respecto a los negros esclavos y libres prevaleció, salvo excepciones, la situación imperante en la Colonia: "Los esclavos no entendían de letras", como escribiera Alejo Carpentier. Se limitaban a trabajar y "batucar" (africanismo que engloba la danza y su instrumento, el tambor). Para comprender la comunicación entre estos rescatamos, con un ejemplo del período colonial, la oralidad como vínculo, ajeno a la escritura y al quehacer literario. Cuando la sublevación de esclavos en 1803 (Banda Oriental), el Cabildo de Montevideo atribuyó como móvil de tal actitud al " (...) trato, comunicación y roce con los de su clase que tripulaban las embarcaciones francesas que han tenido introducción en este puerto" (Revista del Archivo General Administrativo. Volumen sexto. Imprenta artística de Juan J. Dornaleche. 1917. Páginas 80-84).

63.En: Washington Reyes Abadie- Oscar Bruschera- Tabaré Melogno. Ob. cit. Tomo II. Página 466.

Corresponde indicar -aunque sea someramente- que la Revolución contó con un aporte "cultural" importante en lo que a literatura se refiere. Pensemos en Eusebio Valdenegro (1783-1818) -un calavera perdido, un gaucho jugador y peleador, según Ramón de Cáceres-, poeta de los inicios revolucionarios con su "Canción Patriótica", luego separado del artiguismo (1812). En Bartolomé Hidalgo (1788-1822), intérprete verídico del sentimiento nacional, al decir de Francisco Bauzá, a través del "cielito", una forma de expresión revolucionaria en la creación de un escritor comprometido. Y Francisco Araúcho (1794-1863) evocador de odas -la predilecta de la escuela de "falsos Píndaros" y la más abundante en nuestro período de "pseudoclasicismo", conforme a Zum Felde- de la Escuela de la Patria y de la Biblioteca Pública.

64.Carlos A. Zubillaga. "Artigas y los Derechos Humanos". Comité Central Israelita del Uruguay. Comisión de Prensa y Difusión. Montevideo. 1966. Página 83.

65.Idem. Página 85.

66. Idem. Página 86.

67. Ibidem.

68. En: Washington Reyes Abadie, Oscar Bruschera, Tabaré Melogno. Tomo II. Ob. cit. Páginas 466-467.

Compromiso revolucionario que llegaba incluso a gravitar en aquellos que tenían a su cargo la tarea religiosa: "(...) exhorté al Reverendo Padre Guardián y a los demás sacerdotes de ese pueblo para que en los púlpitos y confesionarios convengan de la legitimidad de nuestra causa, animen a su adhesión y con su influjo penetren a los hombres del más alto entusiasmo por sostener su libertad" (José Artigas al Cabildo Gobernador de Montevideo, 12 de noviembre de 1815. En: Carlos Zubillaga. Ob. cit. Página 97).

69. En: "Correspondencia (...)". Ob. cit. Páginas 218-219.

70. Idem. Páginas 217-218.

71. Idem. Páginas 19-20.

72. Washington Reyes Abadie, Oscar Bruschera, Tabaré Melogno. "El ciclo Artiguista" 2ª edición. Margarita Silberberg. Impresora Cerdón. 1971. Tomo 2. Página 222.

73. Idem. Página 223 (Nota 234).

74. En: Biblioteca Nacional. Caja 1. Rollo 20.

75. El profesor Juan E. Pivel Devoto manifestó que otros motivos, ajenos a los achaques habituales, determinaron al Dr. Vidal a abandonar la tarea. (En: Washington Reyes Abadie, Oscar Bruschera, Tabaré Melogno. Ob. cit. Tomo 2. Página 225).

76. Washington Reyes Abadie, Oscar Bruschera, Tabaré Melogno. Ob. Cit. Tomo 2. Página 242

77. Washington Reyes Abadie, Oscar Bruschera, Tabaré Melogno. "Documentos (...)". Ob. Cit. Página 415.

78. Idem. 4 de agosto de 1815. Página 419.

La estrechez en las relaciones Artigas-Cabildo de Montevideo llega a tener un punto máximo, en su enfrentamiento, en la carta que el primero le dirigiera a Fructuoso Rivera el 12 de noviembre de 1815: "Dígame por Dios en qué consiste que los europeos no salen de ese pueblo y que hay tanta inacción en el que no se advierte un solo rasgo que me inspire confianza. El Gobierno me muele con representaciones, los particulares lo mismo, de modo que me hace creer que estando en esa plaza, todos se contaminan (...) Unos se acriminan a los otros con sarracénismos y porteñismos, todo se entorpece y la causa es la que padece. Con esta fecha doy mi última providencia y digo al Cabildo como también a Barreiro lo conveniente, y si no veo pronto y eficaz remedio, aguárdeme el día menos pensado en esa. Pienso ir sin ser sentido y Vd. verá si me arreo por delante al Gobierno, a los sarracenos, a los porteños y a tanto malandrín que no sirven más que para entorpecer los negocios. Ya estoy tan aburrido que verá Vd. cómo hago una alcaldada y empiezan los hombres a trabajar con más bríos (...)" En: idem. Tomo 2 Páginas 422-423.

79. Arquetipo (Cándido) del patricio oriental que formado en Inglaterra, Francia y España, desempeñó múltiples tareas en su tierra natal, desde el

quehacer político (legislador y diplomático), el jurídico (jurisconsulto y magistrado) hasta el intelectual (miembro fundador del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay). Un romántico pasional (actualizado, a la sazón), de melena ensortijada y barba tempranera, como lo muestran sus retratos de juventud, que en sus años de aprendizaje vivió momentos de emoción, como el del rapto de Teresa Mancha, el amor imposible de su amigo Espronceda, y en el que le tocó participar. Un romántico liberal que intervino en los movimientos europeos de 1830 a favor del nacionalismo belga y contra las directivas autoritarias y reaccionarias del Congreso de Viena. Un romántico individualista, en fin, con independencia de criterio, "de carácter orgulloso y difícil de doblegar", como escribiera con cierto enfado su padre (¿y como lo manifiestan todos los padres sea cual fuere la coyuntura histórica a que nos refiramos?).

80.En: Julio Lerena Juanicó. "Crónica de un hogar montevideano durante los tiempos de la Colonia y de la Patria Vieja (1776-1845)". "Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. Montevideo. 1938. Tomo XIV. Páginas 92-93.

81.Nos referimos al caso Manuel Pagola quien a su juicio no era acreedor a la escuela pública y tampoco a la privada por ser "enemigo de nuestro sistema". "El americano delincuente debe ser tanto más reprehensible cuanto es de execrable su delito" (En: Correspondencia... Ob. Cit. 16 de setiembre de 1815. Página 38).

82.Idem. Página 37-38.

83.Sobre la idea de conciencia de clase léanse estas palabras sugestivas de Artigas a los Cabildos por cuyo fomento y acción tanto luchó: "Piensen Vds. por sí mismos; obren por propia inspiración, resuelvan; no me lo consulten todo; recurran al pueblo; háganlo ser y pensar también a él; sean Vds. libres, conscientes, responsables de sus actos" (En: Juan Zorrilla de San Martín. "La Epopeya de Artigas". Barcelona, Luis Gili. 1916-1917. Tomo I. Página 619).

84.En: "Correspondencia (...)". Ob. cit. Página 29.

85.Washington Reyes Abadie, Oscar Bruschera, Tabaré Melogno. "El Ciclo Artiguista". Ob. Cit. Tomo 2. Página 221.

86.Carlos Zubillaga. "Artigas (...)". Ob. Cit. Páginas 87-88.

87.En: "Correspondencia (...)". Ob. Cit. Páginas 23-24. Paysandú, 12 de agosto de 1815.

Recordemos cómo ya en 1810 Mariano Moreno, inspirador de la fundación de la Biblioteca de Buenos Aires, indicaba que en la Antigüedad los libros no se destinaban tanto a la ilustración de los pueblos respectivos "(...) cuanto a ser una demostración magnífica del poder y sabiduría de los reyes que los habían reunido" (Mariano Moreno. "Escritos políticos y económicos". Orientación Cultural Editores S.A. La Cultura Argentina. 1961. Página 195). Fue con la Revolución Francesa y la proclamación del derecho a la lectura, es decir, el libre acceso a las fuentes del saber, que nace el concepto moderno de Biblioteca con el carácter de un verdadero servicio

público de uso colectivo, directo y gratuito. Tales los principios que guiaron a Mariano Moreno y José Artigas.

88.En: Washington Reyes Abadie, Oscar Bruschera, Tabaré Melogno. "El ciclo Artiguista". Ob. Cit. Tomo 2. Página 228.El acervo bibliográfico estuvo formado por más de 5,000 volúmenes. Se ubicó en los altos del Fuerte, costado sur de la actual Plaza Zabala.

89.Ramón Masini. "Memoria sobre el establecimiento, destrucción y obstáculos para la restauración de la Biblioteca Pública en la ciudad de Montevideo, redactada por el miembro secretario de la Comisión nombrada para su restablecimiento por el Exmo. Sor. Presidente de la República en decreto 15 de noviembre de 1833". Revista Histórica. Tomo VIII. No.22. Montevideo. Imp. El siglo Ilustrado. 1916. Página 794-806.Durante la dominación luso-brasileña la Biblioteca Pública perdió, por la política de abandono a que fue sujeta por la oligarquía cisplatina, el 60% de su acervo inicial.

90."Este mes será para nosotros el comienzo del año, el mes primero del año". Exodo, 12-2.

91.En: Biblioteca de Impresos Raros Americanos. Descripción de las Fiestas Cívicas celebradas en Montevideo. Oración Inaugural pronunciada por Larrañaga en la apertura de la Biblioteca Pública de Montevideo, mayo de 1816. Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias. Instituto de Investigaciones Históricas. Montevideo. MCMLI. Páginas 25-38.

92.Guillermo Vázquez Franco. "1815: Revolución impopular". Epoca. año 3. No. 719. Montevideo. 20 de junio de 1964. Página 16.

93.Lucía Sala, Julio C. Rodríguez, Nelson de la Torre."La Revolución Agraria Artiguista". Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo. 1969. Páginas 167-168.

**SUJETO Y ALTERNATIVAS EN EL
PENSAMIENTO CRITICO
LATINOAMERICANO**

Yamandú Acosta, uruguayo, Profesor de Filosofía, enseña en la Facultad de Derecho (Montevideo), y se ha dedicado al estudio de las ideas. Es asistente frecuente a eventos internacionales en su área; y ha publicado distintos estudios en revistas especializadas del exterior. Es frecuente colaborador de Deslindes.

SUJETO Y ALTERNATIVAS EN EL PENSAMIENTO CRITICO LATINOAMERICANO

Yamandú Acosta

1. LA FILOSOFIA LATINOAMERICANA INTERPELA A LA FILOSOFIA "UNIVERSAL"

Constituye una imagen recurrente en la filosofía latinoamericana⁽¹⁾, el señalamiento de su carácter auroral que implica anuncio y apertura, frente a la vocación vespertina de clausura y legitimación de lo históricamente dado, en las expresiones paradigmáticas de la filosofía europea con pretensión de universalidad⁽²⁾. Esta distinción, en el marco de la academia se presenta como reveladora de la debilidad de un empeño edificante, al que cuesta concederle el estatuto de filosofía y, de concedérsele, se le ubica en la marginalidad de la tradición filosófica.

Así como se ha hecho un lugar común la distinción entre ciencias "duras" y ciencias "blandas", distorsionando la inevitable diferencia derivada de objetos y metodologías inconmensurables bajo la forma de una asimetría que supone el carácter modélico de la racionalidad de las primeras; la filosofía académica contemporánea también ha caído en la trampa fisicalista y logicista que desde una racionalidad pretendidamente "fuerte", degrada otras expresiones que expresan una racionalidad supuestamente "débil", al punto tal de dejarlas fuera del pretendido círculo de la racionalidad filosófica. En referencia a este problema queremos establecer la tesis de que la racionalidad "fuerte" no es otra cosa que la expresión de la racionalidad del más fuerte, por lo que en relación a la misma, la fuerza de la razón no parece exceder los límites de la razón de la fuerza. Sabemos que la fuerza no da derechos, tampoco en la fundamentación de la racionalidad.

La racionalidad "fuerte" de los programas de corte analítico, dominantes en la filosofía dominante, no es más que la proyección metacientífica del modelo de racionalidad de las ciencias "duras" al terreno del filosofar, en el que se reproducen los efectos de la ilusión metafísica de una epistemología sin sujeto.

2. FILOSOFIA LATINOAMERICANA O PENSAMIENTO LATINOAMERICANO.

En el marco de este contexto dominante de racionalidad, la sola idea de *la filosofía latinoamericana*, en cuanto no puede ser pensada sino desde la determinación del sujeto latinoamericano del filosofar, incluye las razones de su exclusión del

circulo de la "racionalidad" fuerte, la que significa desde la perspectiva de esta última, su inevitable desplazamiento a la exterioridad del campo de la filosofía en sentido estricto y, en el mejor de los casos la actitud condescendiente y tolerante que le concede un lugar en la marginalidad de la filosofía, al reconocerle el estatuto de *pensamiento*⁽³⁾ latinoamericano

Sin pretender resolver aquí la alternativa *filosofía latinoamericana-pensamiento latinoamericano*, que implicaría embarcarse en una discusión que aunque roza nuestro tema, nos alejaría de él, la reflexión hasta aquí desarrollada se orienta en el sentido de fundamentar rigurosamente la expresión *pensamiento crítico latinoamericano* en cuanto "sujeto" y "objeto" de análisis para la razón teórica, de producción para la razón práctica y de interlocución para la razón comunicativa.

3. PENSAMIENTO CRÍTICO LATINOAMERICANO

"*Pensamiento crítico latinoamericano*", en cuanto categoría de análisis, producción e interlocución, implica la visibilización que el sujeto situado efectúa de sí mismo y de las condiciones de posibilidad de su actividad tridimensional⁽⁴⁾.

El poder dar cuenta de las condiciones señaladas, ni es irrelevante para la ciencia "*quia ciencia*" como sostiene la racionalidad pretendidamente "fuerte" al ser seducida por las ciencias "duras" en el análisis de lo real, ni lo es para la práctica productiva, ni para el ejercicio de la práctica comunicativa. Sin reivindicar aquí ninguna ortodoxia marxista o frankfurtiana, descontando que toda ortodoxia es incompatible con el carácter "crítico" del pensamiento de Marx y de los desarrollos que a partir del mismo efectuaron los filósofos de la Escuela de Frankfurt de la primera hora, especialmente Horkheimer y Adorno⁽⁵⁾.

La referencia consistentemente crítica a estos autores configura el sentido estricto por el que el *pensamiento latinoamericano* al que se refiere y en el que se inscribe nuestra propuesta de análisis, producción e interlocución es *pensamiento "crítico" latinoamericano*.

"*Pensamiento crítico latinoamericano*" es pues una expresión que dice acerca de una actividad de análisis-producción-interlocución que se efectúa desde una perspectiva latinoamericana inherente a un sujeto situado en el marco de las condiciones de análisis-producción-interlocución de América Latina, quien por pensar desde sí mismo y desde el reconocimiento del "*desde donde*" de su perspectiva, se configura estrictamente como *sujeto latinoamericano*. Lo hace además como *sujeto del pensamiento crítico* al hacerlo con el punto de vista de la totalidad, sin escindir la teoría de la práctica ni con pretensión de representar o expresar a la sociedad, sino de articularse constructivamente con ella, perfilándose como pensamiento *negativo* que efectúa el análisis de lo irracional que se presenta como racional, desde el espacio teórico configurado por su referente utópico y por el criterio de racionalidad que tiene su eje en la última instancia de la producción y reproducción de la vida real⁽⁶⁾.

4. LA NEGACION DEL SUJETO EN EL PENSAMIENTO DOMINANTE.

La pertinencia de la expresión *pensamiento crítico latinoamericano* para referirse a un paradigma de análisis-producción-interlocución en proceso de configuración, implica por lo expuesto la referencia al *sujeto* como condición categorial de su misma posibilidad. El proceso de configuración de este paradigma tiene lugar en el contexto teórico dominante de la negación del sujeto desde posiciones apariencialmente inconexas aunque de llamativa complementariedad: las epistemologías sin sujeto en su referencia a las cuestiones teóricas del conocimiento con singulares derivaciones sobre los problemas de la racionalidad y la verdad por un lado, así como las filosofías que anuncian la muerte del sujeto, con especial efecto en las cuestiones prácticas de transformación-conservación-destrucción de lo real, por otro.

Respecto a las epistemologías sin sujeto ya hemos señalado que su invocada racionalidad "fuerte" no es más que la cara visible de la razón de la fuerza que constituye su base de sustentación, por lo que la pretendida ausencia del sujeto no es más que su omnipresencia oculta bajo el manto de una ilusión de trascendentalidad que se efectualiza como pretensión de universalidad, al extrapolar indebidamente a la ciencia de lo social las condiciones aparentes de conocimiento de lo físico-natural y de lo lógico-formal.

En cuanto a las filosofías de la muerte del sujeto que irrumpen con significativa fuerza en este fin de siglo y de milenio, merecen las siguientes consideraciones. La categoría de "sujeto", conjuntamente con su contracara tensional, la categoría de "totalidad", configuraron los ejes del andamiaje conceptual que expresó, explicó y legitimó la instalación de la burguesía del Primer Mundo como el sujeto hegemónico de la totalidad universal, tal como queda consagrado en el espíritu absoluto de la filosofía hegeliana. Cuando el pensamiento de emancipación enfrenta a la burguesía y a las estructuras capitalistas de opresión, reformula la relación de estos conceptos y su respectiva significación, transformando la identidad sujeto-totalidad hegeliana en la *unidad sujeto-totalidad marxista*. En la medida en que esta perspectiva de emancipación que percibe la identidad sujeto-totalidad burguesa desde el punto de vista del proletariado, denuncia su ilegitimidad y amenaza su consolidación al sustituirla por la dialéctica y amenaza su consolidación al sustituirla por la dialéctica abierta de la unidad tensional sujeto-totalidad, el pensamiento dominante que es el pensamiento de la dominación, articulado con los intereses de la burguesía, procede a la fragmentación de la totalidad y a la disolución de los sujetos en el mundo de los individuos. En cuanto la totalidad pierde su condición de autosatisfacción del sujeto absoluto (identidad sujeto-totalidad hegeliana), en tanto esa significación es interpelada por otra perspectiva de sujeto que se construye en radical tensión con esa totalidad (unidad sujeto-totalidad marxista), entonces el pensamiento de la dominación comienza a proscribir "sujeto" y "totalidad" del vocabulario de la filosofía y de las ciencias.

5. LA AFIRMACION DEL SUJETO SUSTANCIAL COMO NEGACION DE LOS SUJETOS ESPECIFICOS EN AMERICA LATINA.

La descontextualización, absolutización y desplazamiento del sujeto que desarrolla la nueva perspectiva de la totalidad desde la especificidad de su relación con la misma, significará en América Latina el desconocimiento de la unidad sujeto-totalidad, clave en la concepción de Marx y, en consecuencia, determinará una transfiguración deformante del análisis materialista. La afirmación de un falso sujeto sustantivo y sustancial de emancipación en América Latina, al saturar en el campo de lo político la expectativa de alternativa frente al sujeto y las estructuras de dominación, obtura la visualización e impide la constitución de efectivos y reales sujetos alternativos, generando el efecto no intencional de reproducción y consolidación de estructuras, relaciones y sujetos de dominación⁽⁷⁾.

6. ESTRUCTURALISMO, POSMODERNISMO Y NEOLIBERALISMO EN AMERICA LATINA: LA AFIRMACION DEL SUJETO COMO NEGACION DE LA NEGACION

En este contexto específico latinoamericano tiene lugar la irrupción del estructuralismo, el posmodernismo y el neoliberalismo quienes decretan la muerte del sujeto, ya sea por su subordinación y anulación en las estructuras, su atomización nihilizante en la individualidad de los individuos o su identificación con los automatismos del mercado.

No se resuelve adecuadamente la cuestión del sujeto, cuando se pasa de la tesis de su negación radical por la declaración de su muerte. Simplemente porque la muerte solamente le puede sobrevenir a quien está vivo .

En América Latina pensada con la categoría de totalidad concreta, no ha existido un sujeto sustantivo y sustancial con sentido de emancipación, por lo que no podemos asistir hoy a su defunción ni a su entierro. En realidad, hemos asistido en todo el proceso de la génesis de América Latina, que debe ser pensado tanto a nivel macro como micro en función de la tensión dialéctica sujeto-totalidad concreta, al que continúa siendo el conflictivo proceso de producción de sujetos.

En esta forma *la tesis de la muerte del sujeto* que impresiona en primera instancia como la inevitable y definitiva resignación de toda esperanza, se constituye para los latinoamericanos en *la tesis de la afirmación del sujeto por cuanto se ha formulado bajo la forma de la negación de la negación*. Efectivamente, si el cuya partida de defunción se extiende no es un sujeto real, sino un falso ídolo cuya afirmación significó la invisibilización de los sujetos reales en proceso de producción, bajo la pretensión de ser el sujeto no ha sido otra cosa que su efectiva negación. Al negarse la negación del sujeto asistimos a su afirmación al haberse operado en forma ultraintencional el mecanismo de visibilización de lo invisible.

7. LA "CONSTITUCION" DE "SUJETO" FRENTE A LA AFIRMACION Y A LA NEGACION.

Conocedores de los peligros del "facilismo" dialéctico que implica la reducción de la *realidad* del sujeto a la sola negación de la negación, es posible redimensionar y fortalecer el argumento, señalando que el *nuevo* sujeto no es algo dado que se torne visible al eliminar el "fantasma" del *viejo y falso* sujeto. El efecto refractante del falso sujeto venía operando sobre los sujetos-posibles verdaderos generando opacidad en su propia visualización y, en consecuencia, en el proceso de su construcción. Si los sujetos específicos no eran visibles para sí mismos, aunque objetivamente estuvieran determinados, subjetivamente no estaban constituidos y, las determinaciones objetivas son necesarias aunque no suficientes en lo que hace a la constitución de los sujetos. Para que el proceso de esa constitución se torne posible, es imprescindible la reoperación de lo subjetivo sobre la objetividad de las determinaciones que marcan los límites de factibilidad, para que lo posible se torne real.

Al tornarse visibles para sí mismos los sujetos específicos, se ponen también en condiciones de determinar analíticamente, prácticamente e interlocutivamente sus relaciones con los otros sujetos específicos, según líneas de complementación o de oposición determinadas por intereses comunes o incompatibles, generando de esta forma las condiciones de organización para su articulación constructiva discernida también desde el espacio teórico configurado por el concepto trascendental de *sujeto histórico de emancipación latinoamericana*.

8. LA LOGICA DESTRUCTIVA DEL CAPITALISMO Y LA NECESIDAD DE ALTERNATIVAS: EL ANALISIS DE MARX Y SU RECREACION EN LA GLOBALIZACION VIGENTE

No queremos avanzar en el último sentido esbozado sin dar cuenta previamente de la necesidad de alternativas, así como de la vigencia que el pensamiento de Marx tiene hoy para el pensamiento crítico latinoamericano, especialmente en esta cuestión.

América Latina se encuentra hoy inserta en el marco de una globalización capitalista por la omnipresencia totalizante del mercado mundial, que determina que nuestra articulación dependiente en esa red de interdependencias, revista un carácter compulsivo e inevitable. En el contexto de la crisis de colapso del socialismo "histórico" en los países del este europeo, el mercado capitalista al saturar el espacio económico existente tras haber exhibido su "superioridad" frente a la economía planificada que muestra su debilidad como alternativa, se percibe y se presenta como expresión de una sociedad para la que no hay alternativas. Esta situación no revestiría ninguna gravedad si esta perspectiva de ausencia de alternativa no estuviera configurada desde la constatación ya efectuada por Marx del carácter autodestructivo del sistema fundado en el horizonte de crecimiento económico indefinido, que expresa como ley

tendencial de pauperización de efectos sacrificiales no-intencionales que socavan las fuentes originales de toda riqueza: la naturaleza y el hombre⁽⁸⁾.

En el actual contexto de un capitalismo excluyente que se autopercebe como "societas perfecta" autorregulada por el automatismo de "la mano invisible", el mercado se convierte en un paradojal *sujeto-no intencional* al que se someten todos los sujetos intencionales reales o posibles, resignando la posibilidad de toda intencionalidad alternativa: el sujeto que encuentra su identidad en el capital se compromete en los procesos sacrificiales para mantener el nivel de competitividad que le permitan reproducirla, el sujeto que tiene su identidad en el trabajo busca desesperadamente mantenerse integrado al circuito de producción destructivo para no verse condenado a la exclusión o marginalidad, el sujeto que tiene su identidad en la marginalidad del circuito capital-trabajo, lucha su vez por la reproducción de sus condiciones de existencia en esa marginalidad, por lo que aunque expulsado o sobrante del sistema no busca alternativas al mismo, sino que coadyuva en la reproducción de sus circuitos autodestructivos en la frontera misma de la vida y la muerte⁽⁹⁾.

9. PERSPECTIVAS PARA LA ELUCIDACION DE ALTERNATIVAS: ALTERNATIVAS "EN" EL SISTEMA Y ALTERNATIVAS "AL" SISTEMA

Si nos ubicamos en la perspectiva de los integrados en el sistema, en relación al capital o en relación al trabajo, no es difícil asistir a intentos de *construcción de alternativas* dentro de sus propios límites.

Por su parte, la idea misma de alternativa cuando se plantea desde la perspectiva de la marginalidad del sistema, no puede contenerse dentro de los límites del mismo, sino que tiene que excederlo.

Las alternativas dentro de los límites del sistema en tanto no afectan sus determinaciones básicas de autodestrucción compulsiva, lo son solamente en un sentido débil y no comportan una cuota significativa de novedad.

Solamente las alternativas que excedan los límites del sistema pueden, al incluir la novedad en sentido *no-entrópico*, producir una eventual superación de sus tendencias autodestructivas no-intencionales⁽¹⁰⁾.

10. EL SUJETO DE LAS NECESIDADES Y LA PRODUCCION DE LAS ALTERNATIVAS NECESARIAS

Por las razones señaladas *la alternativa en sentido no-entrópico o alternativa al sistema vigente*, encuentra las mejores condiciones de su formulación en una perspectiva que aunque se plantee desde la integración, tenga la capacidad de asumir las implicaciones de la ecuación vida/muerte en su percepción desde la exclusión.

En la perspectiva de los plenamente integrados, cuando esa integración no se

ve amenazada, ya sea en su identidad con el capital o con el trabajo, la plena satisfacción de sus necesidades humanas, en la medida siempre relativa en que ello es posible, hace que su condición básica de *sujetos de necesidades* se torne invisible por su condición manifiesta de *sujetos de preferencia*. El *sujeto de preferencias* encuentra plenitud en las alternativas que le ofrece el sistema: es un mundo en el que se puede ejercer la libertad de elección en forma crecientemente ilimitada.

Cuando la integración se ve amenazada, se torna presente como efectividad o posibilidad la determinación básica de *sujeto de necesidades* que se ve comprometida por la no disposición actual o potencial de valores de uso. Cuando la percepción de esta determinación básica se produce como efecto de la comprensión de una amenaza sistémica y tiene lugar una experiencia, aunque sea vicaria, de la negación de la vida misma por la negación de las condiciones materiales de su posibilidad, entonces la determinación del interés que es el motor de la historia, plantea para los integrados la necesidad de una alternativa al sistema que los amenaza de muerte.

En esta forma *la materialidad de la vida individual* se presenta como la *última instancia* de toda alternativa. De acuerdo a lo argumentado, esto quiere significar que en cuanto no pueden esperarse alternativas al sistema desde la lógica de su propio desarrollo, con excepción de la alternativa entrópica de producción de su propia destrucción, como tampoco pueden esperarse alternativas desde los sujetos que por su integración se identifican con el sistema o, que por su exclusión, se aferran a la sobrevivencia en su marginalidad, comprometiéndose unos y otros en la carrera acelerada hacia el suicidio colectivo; entonces solamente puede pensarse que la conciencia de las tendencias autodestructivas operen en el sentido de una crisis de identidad de los integrados de forma tal que desarrollen la percepción de que su identificación con el sistema es la hipoteca de su vida real, la que solamente puede levantarse por la transformación del sistema para lo cual su lógica compulsiva autodestructiva debe ser intervenida.

El sujeto identificado con el sistema y plegado al desarrollo de su lógica autodestructiva, en cuanto está saturado por la matriz institucional nihilizante, es un sujeto totalmente enajenado que se realiza en la negación de la humanidad en una paradójica realización de lo individual que, reñida con lo universal humano, se autorreconoce en la falsa identidad del hombre por excelencia, modelo del hombre universal.

En la medida en que desde su integración al sistema, el sujeto integrado pueda experimentar que el sistema que "lo realiza" es también el que lo amenaza y lo niega, no solamente en su singularidad sino también en su universalidad humana, se pone en condiciones en reconocer la necesidad de construir alternativas al sistema. Las alternativas al sistema no salen de su propia lógica de desarrollo: las mismas solamente pueden producirse a partir de sujetos que se recuperan y se reconocen como *sujetos de necesidades, determinación básica de su condición individual humana*.

La producción de las alternativas desde el sistema y al sistema implica una intervención a sus automatismos autodestructivos. La intervención al sistema no puede ser meramente tecnológica, en cuanto la lógica del propio desarrollo tecnológico

es componente principal de la compulsividad autodestructiva del desarrollo del sistema. La intervención del sistema no puede ser la de un sujeto absoluto que lo mira desde fuera o que no lo percibe porque se identifica con él, tampoco la intervención individual que eventualmente puede tener un relativo protagonismo, resulta suficiente.

La intervención del sistema, desde el mismo con perspectiva de construcción de alternativas al mismo, solamente puede tener una determinación *política*, en la que más que de la toma del poder se trata del cambio de carácter del poder.

11. RECONOCIMIENTO Y CONSTITUCION DE SUJETOS EL REDIMENSIONAMIENTO DEL CAMPO POLITICO

Se asiste desde la década de los ochenta, de forma notoria para América Latina, al proceso que se identifica como de emergencia de *nuevos sujetos*.

Los *nuevos sujetos* emergen en la medida en que pueden superar los efectos invisibilizantes que tanto la homogeneización falseante como el nihilismo de la fragmentación han venido operando en el proceso de constitución de su identidad.

A su vez la reducción que los mecanismos del sistema de dominación vigente han efectuado del *campo político* al presentarlo como escenario político en el que solamente tienen cabida los *actores políticos* que como tales se limitan al desempeño de un papel de "representación", realizado con mayor o menor convicción; margina a la mayoría de la población a una "natural" condición de espectadores del espectáculo de la política que hoy se despliega ante sus ojos orientándose cada vez más hacia el mejor estilo de las peores telenovelas latinoamericanas.

La condición de naturales espectadores de la actuación de los protagonistas del mundo político para la gran mesa de los pueblos latinoamericanos, se ve reforzada por la presencia de los tecnócratas como los actores invitados para el desempeño de papeles secundarios que sostienen a los primeros actores, que en muchos casos han dejado de ser los políticos tradicionales para ser efectivamente "actores" que desde el tradicional mundo del espectáculo o del deporte, aterrizan en el escenario en el que pueden alcanzar los confines de su consagración actuarial.

El gran "show" de la política así configurado, tras un aparente vaciamiento de sentido político, expresa tal vez los límites de posibilidad del tradicional sistema de dominación.

El descrédito tragi-cómico provocado por la irracionalidad manifiesta de la política como espectáculo, se suma al provocado por organizaciones políticas alternativas tradicionales, que al homogeneizar sin reconocimiento de sus diferencias y necesidades específicas a los sectores poblacionales e intentar vanguardizarlos, no logran articular esas necesidades y obturan de modo no intencional su constitución como sujetos.

En principios las identidades específicas que se constituyen, lo hacen fuera del escenario político y con un manifiesto escepticismo en cuanto al mismo en lo que hace a la satisfacción de sus demandas y necesidades.

En cuanto estas identidades específicas se reconocen con otras identidades específicas desde el padecimiento de asimetrías determinadas por el mismo sistema de denominación del que forman parte y proceden a un proceso de articulación constructiva, ello les permite ir poniendo bajo control algunos elementos del espacio público que dan cuenta de sus demandas más urgentes, al transitar desde su condición de *sujetos sociales* a su configuración como *sujetos políticos*.

La articulación constructiva de los sujetos sociales que padecen asimetrías dentro del sistema de denominación vigente y su consecuente redefinición como *sujetos políticos*, determina la progresiva interpelación en el espacio político real del tradicional concepto de *escenario político* por el concepto de *campo político*, desde el que los *nuevos sujetos políticos* al identificarse como tales pueden, -de no ser cautivados por las promesas de un protagonismo posible en el escenario político que habrá de transformarlos según su lógica de reproducción-, dejar de ser contemplativos espectadores al transformarse en activos protagonistas en la configuración del juego de fuerzas que constituyen y mueven al *campo político*.

La configuración de los *nuevos sujetos políticos* al protagonizar con su actividad la emergencia de nuevas fuerzas políticas, determina un "aggiornamento" de los actores políticos tradicionales en su interés de no ver anulado su respectivo protagonismo en el escenario político, cambiándose el estilo frontal del teatro tradicional por las formas que requieren un quiebre de esa frontalidad y un creciente protagonismo del público, todo lo cual implica una reconfiguración del campo político.

12. LA ARTICULACION CONSTRUCTIVA DE LOS NUEVOS SUJETOS Y EL "SUJETO HISTORICO DE EMANCIPACION" COMO SU REFERENTE TRASCENDENTAL

La tesis de Marx de que "los hombres hacen su propia historia"⁽¹¹⁾, tiene una fuerte opacidad al señalar a *los hombres como sujeto histórico*. *El sujeto gramatical "los hombres" dada su escasa precisión conceptual, no determina de un modo suficiente al supuesto sujeto histórico real*.

La idea de un sujeto histórico en el sentido más estricto de la expresión como "principio determinante o autosuficiente" del devenir histórico, no es teóricamente plausible. El sujeto histórico no es entonces, el que desde una perspectiva metafísica podría pensarse como quien desde sí mismo y por sí mismo determina el curso de la historia.

El sujeto histórico lo es solamente como lo que desde una perspectiva política puede entenderse como una articulación entre sujetos específicos, cuya especificidad está determinada por condiciones objetivas que ellos no eligieron y que constituyen la condición necesaria de su articulación. La expresión sujeto de la historia pertinente en el campo político, designa a una articulación constructiva de sujetos específicos que en función del desarrollo de una capacidad material y espiritual objetiva logra

poner bajo su control y en consonancia con el proyecto que da sentido a su misma articulación, tanto a los sujetos con intereses y proyectos contrapuestos, como a la tendencialidad no intencional que resulta de la compleja combinatoria de proyectos y conductas de sentidos diversos. No debe perderse de vista que ese control es siempre relativo y limitado, por lo que ningún eventual sujeto histórico ha revestido, reviste ni revestirá el carácter de absoluto⁽¹²⁾.

Los sujetos específicos que padecen asimetrías, encuentran en su condición identificatoria de *sujetos de necesidades, determinaciones matriciales objetivo-subjetivas que pueden orientarlos al ensimismamiento* insolidario convalidante de la fragmentación operada por el sistema y de una vida amenazada por la exclusión para los integrados, o de una sobrevivencia amenazada por la exclusión de la misma exclusión para los ya excluidos.

Esta orientación no cancela la lógica de exclusión. Es una alternativa entrópica en la que quienes experimentan la exclusión o la amenaza de la misma, con la esperanza de ser la excepción, definitivamente la consagran al plegarse a las leyes de su desarrollo.

Los sujetos específicos que padecen asimetrías al desarrollar su *relacionamiento horizontal tornan posible* la construcción de nuevas identidades sin la negación de su identidad específica y sin el efecto aislante de la fragmentación incommunicante determinada por la integración o marginación compulsivas del sistema de dominación⁽¹³⁾.

Este relacionamiento horizontal no expresa la lógica del sistema y, solamente quien se ubica en la perspectiva de la misma puede sostener que este encuentro es totalmente irracional. El encuentro entre quienes padecen asimetrías es en *principio teóricamente posible, ni está programado en la lógica del sistema, ni es un acontecer milagroso e irracional: es un encuentro aleatorio* cuya novedad puede significar por potenciación una fuente de novedad: la novedad de la alternativa no entrópica que es la alternativa al sistema.

Aleatoriedad no implica un "afuera" de los procesos de determinación de lo real. Especialmente los encuentros de quienes se ven negados en su identidad específica y aislados por la fragmentación del sistema, no responden a la programación del mismo. Pero el entrecruzamiento de las categorías de determinación (causal, estructural, dialéctica, teleológica, etc...), particularmente operante y sobredeterminante en las estructuras intencionales humanas, torna posible que esa intencionalidad escape al programa sistemático y programe sus encuentros en los espacios que el sistema ofrece de un modo no intencional.

Cuando el espacio de encuentro ha dejado de ser expresión de la lógica del sistema, se torna un espacio alternativo en el que las *determinaciones objetivo-subjetivas posibilitantes de ese relacionamiento instrumentan una nueva identidad y un nuevo sujeto*. Este nuevo sujeto encuentra en la categoría de "Sujeto Histórico de Emancipación" el referente trascendental que como idea reguladora le permite el discernimiento de su realidad y del sentido de su ubicación en la totalidad y que como

utopía le permite discernir sus posibilidades históricas de factibilidad⁽¹⁴⁾. *Ningún sujeto real debe autoidentificarse como el "Sujeto Histórico de Emancipación"*, pues lo trascendental no es históricamente factible, sino solamente condición para pensar, estimar y realizar las posibilidades históricas que son posibilidades humanas. Pretender para sí la identidad histórica de "Sujeto Histórico de Emancipación" por parte de algún sujeto histórico en proceso de constitución, solamente puede ser expresión de mesianismo y paranoia.

13. LA UTOPIA: EL "NO LUGAR" COMO LUGAR DE DISCERNIMIENTO DE LA REALIDAD Y LAS ALTERNATIVAS

La *teoría crítica* tanto en Marx como en sus desarrollos contemporáneos, implica un *referente utópico*. La utopía es condición de posibilidad del pensamiento crítico en lo que hace a su misma criticidad⁽¹⁵⁾.

Quienes decretan hoy la muerte del sujeto, el fin de la historia y el fin de las utopías, no son más que la voz de un sujeto que se encuentra identificado con el sistema históricamente vigente y legitimado por él, un sujeto cuya vida implica la muerte de todo sujeto alternativo. Liquidar las utopías, es cancelar la posibilidad del pensamiento y las prácticas alternativas que puedan hacer del *fin de la historia el fin de la prehistoria y dar los pasos para inaugurar la historia de la humanidad: una verdadera historia universal sin exclusiones*.

El pensamiento crítico se mueve en la tensión realidad-utopía y degrada su criticidad cuando sustituye la tensión por la pretensión de realizar la utopía sin comprender que ella no es la asíntota de una aproximación asíntótica. Cuando ocurre esa degradación se pierde la relación crítica con las prácticas efectivas en cuanto se las piensa realizantes de la utopía y justificadas por esa promesa de realización.

La utopía es un concepto trascendental. Esto quiere decir que tiene el estatuto de concepto teórico, no empírico que configura las condiciones de posibilidad del discernimiento crítico. Los agentes humanos producen sus utopías en el curso de su experiencia de vida, las que pueden operar como a *priori de enajenación o de realización en el sentido de su plenitud humana posible*.

La enseñanza central de la crítica a la razón utópica es que la utopía no debe ser absolutizada y percibida como una meta a ser alcanzada en la historia. Las utopías en tanto conceptos trascendentales, es decir, en tanto conceptos que no tienen contrapartida empírica o factual, no deben ser pensadas como metas que se encuentran dentro de las posibilidades humanas de realización. Complementariamente con el señalamiento de la imposibilidad de la realización de la utopía para impedir la confusión entre *proyecto histórico* y *proyecto utópico*, la crítica a la razón utópica deja en claro la necesidad que el proyecto histórico tiene de la utopía como centro de referencia. En efecto, la utopía como concepto trascendental permite analizar la realidad vigente al poner en relieve por contraste sus ausencias, insuficiencias y

contradicciones, al tiempo que en cuanto imposible desde el punto de vista de las posibilidades humanas de factibilidad -que no coinciden con las posibilidades humanas de calculabilidad de lo humanamente factible- permite ir diseñando el proyecto histórico como proyecto de realizaciones de lo humanamente calculable y humanamente posible. La utopía configura entonces una trascendentalidad al interior del proyecto histórico, no está más allá de él sino que al acompañarlo y permitir el discernimiento crítico de lo real y lo posible desde el parámetro de lo imposible, permite caminar con rumbo en la historia¹⁶.

La factibilidad más allá de lo humanamente calculable, no implica un más allá de lo humanamente factible. Dándose la situación en la cual la calculabilidad alcanza sus propios límites, siempre puede pensarse en un "plus" de factibilidad humana más allá de la calculabilidad.

La *utopía* alternativa al sistema imperante, pensada desde la perspectiva del *sujeto* cuya muerte ha sido decretada por los voceros del sistema de dominación, solamente puede consistir en la conceptualización de un sistema alternativo en el que la lógica de la producción y reproducción de la vida que es lógica de inclusión, sustituye a la lógica destructiva de exclusión del sistema dominante.

14. CONCLUSION.

Los sujetos específicos negados por el sujeto dominante que se niega también a sí mismo por su identificación con el sistema de dominación, producen la conceptualización trascendental utópica que los identifica como sujetos que padecen asimetrías y como sujetos de necesidades, con los colores de su propia *imaginación trascendental*. En la medida en que los colores de la imaginación trascendental son compartidos por los diversos sujetos específicos integrados en una misma conceptualización trascendental, ganan una nueva identidad que supera tanto la fragmentación como la homogeneización.

Los sujetos que se constituyen y las alternativas que imaginan, conceptualizan y producen son las caras subjetiva y objetiva de un proyecto histórico de transformación de lo real. Los referentes trascendentales del "Sujeto Histórico de Emancipación" y de la utopía son las caras subjetiva y objetiva de una plenitud imposible en la que los sujetos todos se reconocen como sujetos y se identifican sin exclusiones con un sistema de verdadera universalidad.

Explicitar la necesidad de alternativas y ubicar rigurosamente las relaciones sujetos-instituciones, utopía-realidad, proyecto utópico-proyecto histórico, "Sujeto Histórico de Emancipación"- sujetos específicos, constituyen aportes significativos del pensamiento crítico latinoamericano a la constitución de sujetos y a la producción de alternativas en el clima espiritual dominado por la muerte del sujeto, el fin de las utopías y el fin de la historia, propios del pensamiento dominante que no quiere alternativas.

NOTAS

1. Entendemos por "filosofía latinoamericana", siguiendo a Arturo Ardao a la que resulta no especialmente "de su objeto, o sea sobre lo que se filosofa, sino de su sujeto, o sea quien filosofa" (Ardao, A. (1963), p. 75). Esta determinación básica debe ser entendida a nuestro juicio, no como la mera actividad inscrita en el marco de la actividad institucional de la filosofía desplegada por quien es oriundo de América Latina, sino como una actividad de reflexión e investigación que tanto objetiva como subjetivamente se desarrolla "desde " América Latina, con una "autonomía técnica" redimensionada por una fundante "autonomía espiritual" (Ardao, A. (1976), pp. 15 y sgts.).

No obstante la determinación señalada, entendemos también pertinentes en tanto no la excluyan, a las variantes de los sentidos correspondientes a la expresión *filosofía latinoamericana* señalados por Hugo Biagini: sentido temático (filosofía sobre lo latinoamericano), sentido personificador ((filosofía por latinoamericanos), sentido conceptual (filosofía de Latinoamérica), sentido doctrinario (filosofía en Latinoamérica), sentido teleológico (filosofía para la América Latina) y sentido metateórico (filosofía de la filosofía latinoamericana). (Biagini, H. (1989), pp. 15 y sgts.).

2. La oposición entre el carácter auroral de apertura y el carácter vespertino de clausura, afecta especialmente a la filosofía de la historia que constituye el núcleo fundante de la filosofía latinoamericana en el sentido en que la hemos determinado en la nota anterior. Arturo Roig que se ha ocupado detenidamente de esta problemática escribe: "la fórmula hegeliana según la cual hay que ocuparse sólo de " lo que ha sido y de lo que es", aparecía invertida en el pensamiento de Bolívar para que por el contrario, nuestra tarea consistía en ocuparnos " de lo que es y lo que será"" (Roig, A. (1981), p. 184).

En la filosofía académica dominante en la actualidad, la idea misma de una filosofía de la historia está afectada por una fuerte crisis de legitimidad. La filosofía de la historia parecería haber cedido definitivamente, frente a la teoría de la historia.

Solamente puede haber "teoría" de lo dado y el discurso que explica lo dado en alguna forma lo justifica. En cambio la "filosofía" en cuanto "reflexión sobre la totalidad de lo real puede naturalmente conducir a una apertura sobre el conjunto de los posibles" (Piaget, J. (1970), p.51). Sin desconocer el valor de las razones teóricas que llevan a la deslegitimación teórica de la filosofía de la historia en su expresión paradigmática hegeliana, las que podrían extenderse a la que consistiera en un mera inversión mecánica de su sentido, no deja de llamar la atención el hecho de que por extensión se proscriba toda la filosofía de la historia que pueda superar sus defectos teóricos y sus efectos de justificación de la dominación. La categoría de "totalidad

concreta" que encuentra su clave en Marx, puede tal vez habilitar plurales filosofías de la historia que, sin entrar en contradicción con los aportes de la teoría de la historia, puedan configurar "una apertura sobre el conjunto de los posibles" racionalmente fundada para las plurales historias necesitadas de proceder a la apertura de una "historia universal" que en este fin de siglo vuelve a presentarse como un sistema cerrado y definitivo.

Cuando pensemos en Piaget a la filosofía y en especial a la filosofía de la historia como apertura al conjunto de posibles, hacemos un lugar a la filosofía de la historia entendida como elucidación de sentido en orientación a lo posible discernido desde la representación de lo imposible y no la pensamos como eludición de la efectualización necesaria de una meta pensada como plenitud de sentido. Pensamos en una relación de continuidad por la que una teoría de la historia al explicitar lo históricamente dado abre el horizonte de lo humanamente calculable, mientras que una filosofía de la historia sobredimensiona ese horizonte desde la determinación de lo humanamente posible. En esta acepción, que es la que determina la separación crítica de Marx respecto de Hegel, confrontando su teoría de la historia con esa filosofía de la historia (y toda otra que mantenga con ella una analogía fuerte), concordamos con los análisis de Helio Gallardo cuando establece: "conviene insistir en que el marxismo original funda una *teoría de la historia* no una Filosofía de la Historia. Esta distinción permite discutir con más precisión cuestiones como la de si Marx y Engels poseían una concepción unilineal (la Historia) o multilineal (historias) de su objeto de estudio. El punto de relación con los planteamientos acerca del etnocentrismo (europeísmo) y "naturalismo o positivismo evolucionista de los puntos de vista de Marx y Engels. En términos inmediatos se traduce en la cuestión de si el socialismo seguirá inevitablemente al capitalismo porque debe sucederle en la necesaria cadena histórica de la Humanidad. (...) La distinción entre una concepción materialista de la historia (teoría) y una Filosofía de la Historia (sistema, doctrina) es la que permita indicar que el socialismo es una *posibilidad*, no el resultado de una necesidad ciega, y que los mecanismos de su actualización dependen de las acciones de los seres humanos que actúan en el marco (matriz) y en las efectualizaciones propias de la organización capitalista de la existencia. La revolución social bajo el capitalismo es, por consiguiente, *necesaria* si se desea evitar la autodestrucción, pero no es *inevitable*". (Gallardo, H. (1992), p. 31).

3. Sin lugar a dudas toda filosofía es pensamiento, aunque no todo pensamiento es filosofía. Sobre la especificidad de la filosofía nadie -nosotros tampoco- puede pretender tener la última palabra.

Podríamos distinguir dos sensibilidades básicas: la que entiende la filosofía como una actividad exclusiva y excluyentemente teórica y la que la entiende articulada con la práctica, en cuanto en esa relación encuentra el criterio de su verdad.

De la primera actitud, dominante en la filosofía dominante, Richard Rorty efectúa esta excelente síntesis al culminar su ponencia *De la lógica al lenguaje y al juego*: "En los minutos que restan, sólo puedo declarar breve y dogmáticamente mi punto de vista en torno a la cuestión que he discutido en otra parte. Esto es, que la filosofía, en cuanto frecuentemente está inspirada por la política, no debe ser considerada como fundamento de la política, ni como arma de la política. Estoy de acuerdo con los escritores antimarxistas, tales como Popper y Kolakowski, en que el intento de fundamentar la teoría política en teorías globales sobre la naturaleza del hombre o el objetivo de la historia han hecho más daño que beneficio. No debemos asumir que nuestra tarea como profesores de filosofía es la de ser la vanguardia de los movimientos políticos. No debemos preguntar, digamos, a Davidson o a Gadamer, acerca de las "implicaciones políticas" de sus puntos de vista del lenguaje, ni desechar su trabajo a causa de la ausencia de tales implicaciones. Debemos pensar en la política como una de las disciplinas experimentales más bien que teóricas. Debemos abandonar los últimos vestigios de la idea marxista de que una superciencia puede revelar a la clase trabajadora su verdadera situación, como también la idea de Heidegger de que la riquezas de la filosofía determinan las riquezas de la humanidad en su conjunto.

Puede parecer absurdo hablar de "juego", como lo he hecho, en medio de una lucha política que decidirá si la civilización tiene futuro, si nuestros descendientes tendrán alguna posibilidad de jugar. Sin embargo, la filosofía debe tratar de expresar nuestras expectativas políticas, más bien que fundamentar nuestras prácticas políticas. Desde el punto de vista que estoy sugiriendo, nada fundamenta nuestras prácticas, nada las legitima, nada demuestra que estén más cercanas de como son las cosas en realidad. El sentido de los lenguajes y las prácticas humanas, más que un intento de aproximación a un lugar fijo y ahistórico, es el resultado de la creación experimental una posición que sostengo y hacen menos plausible que nunca imaginar que una disciplina teórica particular nos vaya a rescatar o a redimir. Mas no necesitamos esas expectativas de redención, o esas fantasías de poder, para continuar nuestro trabajo". (Rorty, R. (1987), p. 116).

Acordamos en que la filosofía no deba ser considerada "fundamento de la política" ni "arma de la política" y que no es tarea de los profesores de filosofía vanguardizar los movimientos políticos, pero la actividad filosófica debe tener bajo su control su no ajenidad a "lo político" en cuanto está condicionada por la totalidad en la que se inscribe y a la cual irradia sus desarrollos y resultados.

No acordamos en que Marx "o el marxismo en un sentido aceptable para la perspectiva teórica abierta por Marx" haya tenido la pretensión de desarrollar una "superciencia" con intención de "revelar a la clase trabajadora su verdadera situación". Se trata simplemente de un análisis teórico que apunta al discernimiento de la totalidad capitalista, desde un punto de vista contrapuesto

al que la convalida. Es más bien la situación de la clase obrera la que proporciona las herramientas teóricas para explicar la totalidad capitalista que la produce, que la producción de una "superciencia" que al dar cuanta de la totalidad capitalista le "revela" a la clase obrera su situación. Esta perspectiva teórica desde el punto de vista de los oprimidos en el marco de un sistema de opresión, debe ser recreada desde todas las situaciones de opresión a los efectos de desarrollar los instrumentos teóricos que permitan efectuar la crítica de su legitimación.

Acordar con que nada "legitimiza" nuestras prácticas, implicaría aceptar también que nada las ilegítimiza. Así como los sistemas de dominación históricamente existentes han manifestado permanentes necesidades de legitimación y han desarrollado criterios en ese sentido, la cuestión de los criterios de legitimidad es también esencial en una perspectiva de emancipación por lo que no se debe renunciar a la misma a pesar de su carácter altamente problemático.

No se trata de trabajar en filosofía, como bien reconoce Rorty, "en medio de una lucha política de decidirá si la civilización tiene futuro", con "expectativas de redención" o con "fantasías de poder", se trata de trabajar intelectual y prácticamente por una transformación del *carácter del poder* que pueda hacer lugar a ese futuro cuya posibilidad está hoy seriamente comprometida.

En lo que hace a la perspectiva para la cual la actividad filosófica sin declinar su especificidad teórica, se articula con la práctica en cuanto condición de su mismo valor teórico, encuentra una adecuada definición en la caracterización de pensamiento proporcionada por Lucien Goldmann: "El pensamiento es siempre un intento por hallar *un sentido* a la vida en ciertas condiciones concretas, y por establecer una praxis que tienda a cambiar la realidad en el sentido de las aspiraciones de los grupos humanos... el conjunto de ese comportamiento exige siempre una síntesis viva entre el espíritu racional, el ordenamiento, por una parte y, por otra, su adaptación a la realidad y a las aspiraciones del sujeto gracias al espíritu crítico" (Goldmann, L. (1975), p.38)..

4. En la *teoría del fetichismo desarrollada por Franz Hinkelammert a partir de Marx*, encontramos una de las claves del pensamiento crítico latinoamericano. Esta teoría permite tornar visibles tanto a los sujetos ocultos detrás de las instituciones como a las instituciones ocultas detrás de los sujetos. Por ejemplo: el sujeto de las necesidades que es la determinación básica, no se percibe en esa determinación en tanto que su identificación con la institución del mercado hace que se visibilice como sujeto de preferencias.

Hinkelammert escribe: "El objeto de la teoría del fetichismo es la visibilidad de lo invisible y se refiere a los conceptos colectivos de las ciencias sociales" (Hinkelammert, F. (1981), p. 9).

Cuando la teoría del fetichismo toma por objeto al propio quehacer teórico, permite poner a la vista el fetichismo de la teoría al señalar lo que la teoría puede ocultar de forma no intencional en función de lo que la misma muestra.

En ese sentido la teoría del fetichismo es referente de lo que Helio Gallardo define como *teoría radical*: "radicalidad de la "teoría" indica un doble movimiento: de sospecha hacia la identidad considerada como rasgo natural del individuo o el grupo, y de reconstrucción crítica de las condiciones histórico-sociales bajo las cuales se hace posible/imposible la consecución de una identidad efectiva (proceso histórico-social)" (Gallardo, H. (1992), p. 29).

5. Escribe Federico Engels a K. Schmidt el 5 de agosto de 1890: "La concepción materialista de la historia también tiene ahora muchos amigos de esos, para los cuales no es más que un pretexto para no estudiar la historia. Marx había dicho a fines de la década del 70, refiriéndose a los "marxistas" franceses, que "tout ce que je sais, c'est que je ne suis pas marxiste". (Marx, C. y Engels, F. (1955)).

6. Estas notas constitutivas del pensamiento crítico aparecen claramente establecidas en el artículo de Max Horkheimer de 1937 *Teoría crítica y teoría tradicional* (En Horkheimer, M. (1974)).

En lo que hace referencia a la *producción y reproducción de la vida real* como criterio materialista de racionalidad, aparece sintéticamente expresado en la carta de Federico Engels a J. Bloch de los días 21 y 22 de setiembre de 1890 en la que expresa "... Según la concepción materialista de la historia, el factor que en *última instancia* determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado más que esto" (Marx, C. y Engels, F. (1955)).

7. En esta cuestión es de interés la lectura que Enrique Dussel ha efectuado de Marx. Desde esa lectura ha señalado la pertinencia de la noción de *pueblo* como categoría estricta en el ámbito de filosofía política y como *sujeto de la liberación* en razón de una determinante clave "geopolítica": la "dependencia" de la "periferia" respecto del "centro".

A juicio de Dussel, la transferencia de plus-valor de los países de la periferia a los del centro del sistema capitalista, coloca al *pueblo* ("pobre") *latinoamericano* como la más radical "exterioridad" desde la cual puede advenir la liberación del sistema opresor sin aniquilarse en la negación del mismo. De tal forma, el pueblo, gestor de la ruptura es al mismo tiempo fundamento de continuidad en el camino de construcción de la alternativa liberadora.

"*Pueblo*" no es sólo el residuo y el sujeto de cambio de un sistema histórico (abstractamente modo de apropiación o producción) a otro. En cada sistema histórico, además, es el bloque social de los oprimidos, que se liga históricamente en la identidad del "nosotros mismos" con los "bloques

sociales" de las épocas anteriores (modos de apropiación perimidos) de *la misma formación social*.

"El pueblo, como colectivo histórico, orgánico -no sólo como suma o multitud sino como *sujeto histórico* con memoria e identidad, con estructuras propias- es igualmente la totalidad de los oprimidos como oprimidos en un sistema dado, pero al mismo tiempo como *exterioridad*". (Dussel, E. (1985).).

A nuestro juicio las credenciales con las que Dussel procede a la identificación del sujeto de la liberación, justifican una serie de observaciones. La interrogante fundamental es la radical exterioridad con la que Dussel piensa tal sujeto. En cuanto es pueblo "pobre" latinoamericano se ubica en la marginalidad de la periferia, queda localizado en la exterioridad de la exterioridad. Aceptada en principio la exterioridad del pueblo como trabajo vivo respecto del capital, lo que no puede aceptarse es la exterioridad del pueblo respecto del sistema histórico. Esta última exterioridad no puede aceptarse ni siquiera respecto del sector más marginal del pueblo, en el que la determinación defectiva de "pobre" se presenta como particularmente identificatoria. La exterioridad de los grupos marginales respecto del sistema de producción no es exterioridad respecto del sistema histórico en cuanto es al interior del mismo que se ha producido y determinado estructuralmente su marginalidad. Lo que no es aceptable para los sectores marginales, lo es menos aún para aquellos que de hecho como trabajo vivo constituyen la fuente de producción y transferencia de valor. En definitiva, es en la interioridad del sistema histórico que la palabra "pueblo" tiene una efectiva significación que habrá que determinar a través de un exhaustivo análisis de su contrapartida factual. En este problema la posición dusseliana es prisionera de la apuesta teórica según la cual la exterioridad se presenta como la única alternativa de transformación de la totalidad opresora del sistema capitalista vigente: la totalidad solamente puede ceder frente a la exterioridad.

En el marco de esa determinación teórica la concepción dusseliana del sujeto de la liberación parece recaer en un ontologismo sustancialista, presentando al pueblo como fundamento del sistema histórico, como fundamento de su ruptura y transformación, como sujeto que funda la continuidad en la formulación de un nuevo sistema histórico y, en consecuencia con un estatuto meta-histórico o supra-histórico de inevitable condición metafísica.

8. Escribe Marx: "En la agricultura al igual que en la manufactura, la transformación capitalista del proceso de producción es a la vez el martirio del productor, en que el instrumento de trabajo se enfrenta con el obrero como instrumento de sojuzgamiento, de explotación y de miseria, y la combinación *social* de los procesos de trabajo como opresión organizada de su vitalidad, de su libertad y de su independencia *individual*. La dispersión de los obreros del campo en grandes superficies vence su fuerza de resistencia, al paso que la

concentración robustece la fuerza de resistencia de los obreros de la ciudad. Al igual que en la industria urbana, en la moderna agricultura la intensificación de la fuerza productiva y la más rápida movilización se consiguen a costa de devastar y agotar la fuerza de trabajo del obrero. Además, todo progreso, realizado en la agricultura capitalista, no es solamente un progreso en el arte de *esquilmar al obrero*, sino también en el arte de *esquilmar la tierra*, y cada paso que se da en la intensificación de su fertilidad dentro de un período de tiempo determinado, es a la vez un paso dado en el agotamiento de las fuentes perennes que alimentan dicha fertilidad. Este proceso de aniquilación es tanto más rápido cuanto más se apoya un país, como ocurre por ejemplo en los Estados Unidos de América, sobre la gran industria, como base de desarrollo. Por tanto, la producción capitalista sólo sabe desarrollar la técnica y la combinación del proceso social de la producción socavando al mismo tiempo las dos fuentes originales de toda riqueza: *la tierra y el hombre*." (Marx, C. (1867/1972), pp. 423-424).

Escribe Hinkelammert, destacando la vigencia de Marx: "... Marx replantea la tesis del automatismo del mercado, que Adam Smith había formulado. También Marx ve el mercado como un automatismo, que permite una productividad nunca antes vista en la historia humana, y como un sistema autorregulador, que crea un orden por el desorden, equilibrio por el desequilibrio. Orden y equilibrio son productos de una reacción constante contra el desorden y el desequilibrio, que constantemente se produce en el mercado. Sin embargo Marx descubre que los efectos de este automatismo socavan, también automáticamente, las fuentes de la riqueza, de las cuales dependen. El automatismo de mercado, según Marx, es por tanto una gran máquina autodestructora a largo plazo. Cuanto más riqueza crea más destruye las fuentes de las riquezas: el hombre y la naturaleza.

Casi todo eso es simple ampliación de punto de vista elaborado por Adam Smith, aunque ahora dentro de un marco teórico más elaborado y sofisticado. Sin embargo, Marx ha añadido un elemento nuevo que Smith ni sospechó. Me refiero a su tesis de un aumento acumulativo de la destructividad del capitalismo, que tendencialmente lleva a la catástrofe del sistema entero. No solamente analiza la destructividad del mercado en relación con su productividad sino que llega al resultado de esta destructividad aumenta con pasos más rápidos que la propia productividad. El sistema se transforma en un peligro para la misma sobrevivencia de la humanidad". (Hinkelammert, F. (1991), pp. 64-65).

9. Hinkelammert registra esa compulsión autodestructiva con horizonte de destrucción total que interpela la pretensión de racionalidad del sistema, de la siguiente manera: "El carácter compulsivo de la competencia capitalista del mercado total (globalizado) lleva a una situación, en la cual ya no se puede vivir si no es participando en el proceso de destrucción de toda la vida en el

planta. Mercado y capital, que en su totalización arrasan con el planeta, -con los seres humanos y con la naturaleza- aparecen como la fuente de la vida. no se puede vivir sin ellos, pero vivir con ellos significa participar en el camino de tierra quemada que mercado y capital emprenden.

La exclusión de los productores potenciales lleva a considerar al puesto de trabajo -el ser explotado, como lo concibe el movimiento obrero del siglo XIX- a ser como un privilegio. Su condición (...) es el capital, que sea competitivo en los mercados mundiales. El mismo obrero pedirá ahora esta competitividad, cuya eficiencia lleva a destruir su base de vida misma. Todos entran en una vorágine de una vida que se sostiene subvirtiendo toda la vida. Destruir es vivir. (p.e. el obrero del banano. La bananera es en América Latina una empresa, que logra su eficiencia por una política de tierra quemada. Sin embargo, la población que sabe eso, pide que siga, porque sin las bananeras no tienen ninguna posibilidad de vivir).

Eso se transforma hoy en una esquizofrenia colectiva. Al vivir de él, se suprime la conciencia de este proceso destructivo, para celebrar la eficiencia mortal que lo está impulsando. Después de la caída del muro de Berlín, se decía en Europa Occidental: el Segundo Mundo no puede prosperar si no es admitido por el Primer Mundo al banquete, en el cual se devora al Tercer Mundo.

El economista estadounidense Kindelberger, resume esta actitud al analizar el problema de la bolsa de valores: "cuando todos se vuelven locos, lo racional es, volverse loco también" (Kindelberger, Ch.: *Manias, Panics and Crashes: a History of Financial Crises*. Basic Books, New York, 1989, p.134.) (Hinkelammert, F. (1993), p. 10).

10. Entendemos que las alternativas al sistema capitalista, especialmente en la actual fase de globalización, solamente pueden producirse desde el mismo. No hay un "afuera" del sistema o exterioridad: la misma marginalidad o exclusión es producida por el sistema desde dentro y los marginados o excluidos, aunque ubicados en el margen o periferia del sistema, habitan en el mismo.

Pensamos que la perspectiva desde los excluidos (desde los excluidos aunque de los integrados que se representan la amenaza de exclusión) es la que habilita la imaginación, conceptualización y producción de una *alternativas al sistema*.

Las *alternativas en el sistema* que neutralicen su tendencialidad autodestructiva, más allá de una irrelevante cuestión de palabras, configurarán *alternativa al sistema*.

11. Escribe Marx: "Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y transmite el pasado. La tradición de toda las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos se disponen a

revolucionarse y a revolucionar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena en la historia universal". (Marx, C. (1852/1955), p. 229).

12. Helio Gallardo trabaja estos problemas en forma rigurosa en: (Gallardo, H. (1988) (1991) (1992)).

13. "*Relacionarse horizontalmente* significa poner en relación su asimetría con la sufrida por otros sectores sociales populares (...) Crecer en profundidad significa para los grupos asumirse históricamente, es decir ponerse en relación con las condiciones que los producen socio-históricamente como grupo o sector (con sus carencias y posibilidades: con su *identidad* y con los procedimientos que pueden llevarlos a fortalecerse, tanto para resistir la destructividad del sistema A como para reconocer y asumir su papel en la construcción de una alternativa (sistema B). El crecimiento es profundidad, por tanto, se expresa como una tensión (proceso) entre la identidad y las condiciones histórico-sociales de producción de esa identidad. Toda autoidentificación histórica liberadora supone una utopía (o sea un horizonte de esperanza: políticamente una *alternativa*).

En los procesos simultáneos de crecimiento horizontal y en profundidad, el actor social deviene movimiento social (pueblo político), específicamente *movimiento popular*, o sea actor político y sujeto histórico. Aquí la expresión "sujeto histórico" designa, al mismo tiempo, a un actor político determinante y a su utopía, en cuanto concepto trascendente, es decir a su capacidad para imprimirle a la producción y a la reproducción sociales un sentido de vida". (Gallardo, H. (1991<2>), p.9).

14. Escribe Helio Gallardo: "...*sujeto histórico* enuncia el sentido y con ello el contenido de la *utopía* que anima al tejido social que constituye al movimiento popular. Se expresa aquí a través de un doble movimiento: como *anticipación*, signo o testimonio de la utopía mediante prácticas (orgánicas, personales) que tienen como eje la potenciación de sujetos la configuración de personas, y como *imaginación trascendental* que determina lo mejor posible como un horizonte de esperanza no factible pero desde el que se lleva a cabo y se alimenta la realización factible y diaria. En el plano del referente utópico, indispensable para la acción política de cada actor popular, el sujeto histórico efectivo o NuevoSujeto se constituye como Esperanza Radical. Esta esperanza resultaría una mera espiritualización, una ideología, si no posee como interlocutor histórico su propia teoría radical". (Gallardo, H. (1992), p.42).

15. Marx presenta así su utopía del *reino de la libertad*: "En efecto, el reino de la libertad sólo empieza allí donde termina el trabajo impuesto por la necesidad y por la coacción de los fines externos, queda pues, conforme a la

naturaleza de la cosa, más allá de la verdadera órbita de la producción material. Así como el salvaje tiene que luchar con la naturaleza para satisfacer sus necesidades, para encontrar el sustento de su vida y reproducirla, el hombre civilizado tiene que hacer lo mismo, bajo todas las formas sociales y bajo todos los sistemas de producción. A medida que se desarrolla, desarrollándose con él sus necesidades, se extiende este reino de la necesidad natural, pero al mismo tiempo se extienden también las fuerzas productivas que satisfacen aquellas necesidades. La libertad, en este terreno, sólo puede consistir en que el hombre socializado, los productores asociados, regulen racionalmente este su intercambio de materias con la naturaleza, lo pongan bajo su control común a la vez de dejarse dominar por él como por un poder ciego y lo lleven a cabo con el menor gasto posible de fuerzas y en las condiciones más adecuadas y más dignas de su naturaleza humana, pero, con todo ello, siempre seguirá siendo este un reino de la necesidad. Más allá de sus fronteras comienza el despliegue de las fuerzas humanas que se consideran un fin en sí, el verdadero reino de la libertad, que sin embargo sólo puede florecer tomando como base aquél reino de la necesidad, la condición fundamental para ello es la reducción de la jornada de trabajo." (Marx, C. (1894/1972), p.759).

16. El sentido en el que utilizamos la noción de utopía, el que estimamos pertinente para el pensamiento crítico latinoamericano y uno de sus principales aportes para el análisis y transformación de lo real, es el que ha desarrollado Franz Hinkelammert en su *Crítica a la razón utópica*.

BIBLIOGRAFIA

- ARDAO, Arturo. *Filosofía de lengua española*. Montevideo, Alfa. (1963).
- ARDAO, Arturo (y otros). *La filosofía actual en América Latina*. México, Grijalbo, (1976).
- ARDAO, Arturo. *La inteligencia latinoamericana*. Montevideo D.P. Universidad de la República, (1987).
- BIAGINI, Hugo. *Filosofía Americana e identidad. El conflictivo caso argentino*. Buenos Aires, EUDEBA, (1989).
- DUSSEL, Enrique. *La producción teórica de Marx. Un comentario a los "Grundrisse"*. México, siglo XXI, (1985).
- ENGELS, Federico. *Cartas. en Carlos Marx y Federico Engels: Obras Escogidas en dos tomos, Editorial Progreso, Moscú, (1955).*
- FLO, Juan. *Sin novedad acerca de lo nuevo (y algunas pequeñas novedades sobre Piaget y sobre Marx)*. En *Papeles de Filosofía*, Montevideo, Instituto de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, (1990).
- GALLARDO, Helio. *El pueblo como actor político y como sujeto histórico*. En *Pasos* Nº16, San José de Costa Rica, (1988).
- GALLARDO, Helio. *Elementos de política en América Latina*. San José de Costa Rica, DEI, segunda edición (1989).
- GALLARDO, Helio. *Actores y procesos políticos latinoamericanos*. San José de Costa Rica, DEI, (1989).
- GALLARDO, Helio. *Crisis del socialismo histórico. Ideologías y desafíos*. San José de Costa Rica, DEI, (1991).
- GALLARDO, Helio. *Notas para contribuir a una discusión sobre los nuevos actores sociales*. En *Pasos* Nº36, San José de Costa Rica. (1991)
- GALLARDO, Helio. *Radicalidad de la teoría y sujeto popular en América Latina*. En *Pasos* Nº especial 3, San José de Costa Rica. (1992).
- GOLDMANN, Lucien. *Marxismo y ciencias humanas*, Buenos Aires, Amorrortu, (1975).
- HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. (1830). Madrid, Alianza Universidad, (1980).
- HINKELAMMERT, Franz. *Las armas ideológicas de la muerte*. San José de Costa Rica, DEI, segunda edición, (1981).
- HINKELAMMERT, Franz. *Del mercado total al imperio totalitario*. En *Pasos* Nº6, San José de Costa Rica, (1986).
- HINKELAMMERT, Franz. *Frente a la cultura de la post-modernidad proyecto político y utopía*. En *Pasos* Nº12, San José de Costa Rica, (1987).
- HINKELAMMERT, Franz. *Crítica a la razón utópica*. San José de Costa Rica, DEI, segunda edición, (1990).

- HINKELAMMERT, Franz. *¿Capitalismo sin alternativas? Sobre la sociedad que sostiene que no hay alternativa para ella*. En Pasos, N°37, San José de Costa Rica, (1991).
- HINKELAMMERT, Franz. *El mercado como sistema autorregulado y la crítica de Marx*. En *¿Sobrevivirá el marxismo?*, San José de Costa Rica, Ed. Un. Costa Rica, Rafael A. Herra compilador, (1991).
- HINKELAMMERT, Franz. *Circuito económico, sacrificialidad y alternativas al capitalismo* San José de Costa Rica, inédito, (1993).
- HORKHEIMER, Max. *Teoría crítica* Buenos Aires, Amorrortu, (1974).
- MARX, Carlos. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* (1853) En Carlos Marx y Federico Engels *Obras escogidas en dos tomos*, Moscú, Progreso, (1955).
- MARX, Carlos. *El Capital*, Tomo I (1867), Tomo III (1894), México, FCE, quinta reimpresión, (1972).
- PIAGET, Jean. *Sabiduría e ilusiones de la filosofía*. Barcelona Península, segunda edición (1973).
- ROIG Arturo. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México, FCE, (1981).
- RORTY, Richard. *De la lógica al lenguaje y al juego*. En Cuadernos Americanos, México, Nueva época, N° 3, (1987).
- ZEA, Leopoldo. *Filosofía de la historia americana*. México, FCE, (1978).

**EL LENGUAJE DE ONETTI Y SU
VISION DEL MUNDO
(*EL ASTILLERO Y CUANDO YA NO
IMPORTE*)**

Rómulo Cosse, fue investigador de la Universidad Veracruzana y enseñó en la Universidad de Washington. Su último libro orgánico es *Fisión literaria* (1989); coordinó los colectivos *Borges* (1987); *Onetti* (1989) y *Armonía Somers* (1990). En la actualidad prepara un volumen internacional sobre la obra de Cristina Peri Rossi.

EL LENGUAJE DE ONETTI Y SU VISION DEL MUNDO (*EL ASTILLERO Y CUANDO YA NO IMPORTE*)

Rómulo Cosse

Hemos dicho con frecuencia, recuperando desarrollos de Lotman, que la estructura de un texto narrativo no es un aspecto marginal o independiente del modelo del mundo que en ella se plasma.¹ Las distintas articulaciones del discurso y los niveles de su lenguaje, no son otra cosa que la configuración del sentido o dicho de otra manera, la realidad lingüística de lo que llamamos visión del mundo. Por supuesto que esto no quiere decir, que los distintos órdenes constitutivos del sistema del relato, no sean aislables para su discusión, como es igualmente aislable la modelización del mundo plasmada en dicho sistema.

Lo importante en este asunto, parecería que es retener el concepto de que las diversas soluciones constructivas del relato, son a la vez factores diseñadores de un paradigma del mundo con todas sus complejidades y contradicciones. La vida cuaja en la novela, la vida se modela en la novela, a través de las distintas inflexiones del relato. Así, el lenguaje es la encarnadura misma del modelo del mundo plasmado en la obra.

Y bien, en esta presentación proyectamos observar cómo algunas características textuales de *El astillero* y *Cuando ya no importe*, proyectan significaciones altamente relevantes en la constitución de determinado paradigma de vida. Y más en concreto aún, trataremos de mostrar que dentro de ese corpus que es la obra de Onetti, al salvar la distancia que media entre *El astillero* y *Cuando ya no importe*, existe la clara acentuación de una serie de tácticas narrativas, que refuerzan una visión antidogmática, cuestionadora e incluso reticente en cuanto a las posibilidades cognoscitivas del hombre. Esto último al menos, en un orden sistematizador y globalizante. Pensamos que ocurre, una suerte de expansión constructiva de aquellos factores del sistema del relato, que privilegian la ambigüedad y la reticencia de la mirada narrativa.

Pasemos ahora a los textos y en primer lugar naturalmente a *El astillero*. Como se conoce, al comienzo de la novela, el sujeto protagonista, Larsen, establece lo que en términos de Greimas se puede definir como un programa de transformaciones con vistas a obtener un bien deseado.² Y en este sentido modela su proyecto en relación con el astillero, Angélica Inés y la casa, en los términos siguientes:

**(A Larsen) lo guiaron (su olfato y su intuición) (...) hasta los enredos de cables del astillero.*

**Larsen supo enseguida que algo indefinido podía hacerse: que para él contaba solamente la mujer con botas, y que todo tendría que ser hecho a través de la segunda mujer, con su complicidad, con su resentida tolerancia.*

**Larsen veía la casa como la forma vacía de un cielo ambicionado.³*

De manera que en lo relativo a la configuración del programa narrativo o de transformaciones a cargo del protagonista, *El astillero* se diseña de manera clásica. Y el lector puede fácilmente advertir en este diseño, el imperio de un régimen lógico. El mundo se puede comprender y expresar en virtud de las conocidas polaridades, negativo-positivo; castigos-recompensas; permitido-prohibido; etc., que articulan la cultura, y hacen relativamente previsibles sus producciones. En ese marco, se refiere la inserción de Juntacadáveres en el mundo de Jeremías Petrus, sus fantasmales movimientos en el astillero, su incorporación a "la farsa", como gerente de ese cementerio de hierro y óxido.

Pero es precisamente entonces, cuando Onetti acentúa la jerarquización de la ruptura con el modelo mimético de representar el mundo e introduce secuencias enteras donde el narrador renuncia a saber, restringe notablemente el área de su conocimiento de los hechos que cuenta y se aparte de toda justificación casual, en cuanto a la conexión de una acción con la siguiente. (Acoto, que ya se habían dado algunos pasajes con estas características, como en "*Santa María II*" y "*El astillero I*").

El tipo de secuencias que venimos de describir rápidamente, se ilustra con toda claridad con el informe de Hagen:

Me pareció que era él por la manera de caminar. Casi no había luz y la lluvia molestaba. Y tampoco lo hubiera visto, o creído verlo, si no es porque en el momento, casi a las diez, le da por atracar al camión de Alpargatas que debió haber pasado a la tarde. (...) Ya le digo que había vuelto a caer agua y allí el farol alumbra más nada que poco. Venía empapado y más viejo si es que era él (...). (pp.92-93)

Este Hagen, el hombre del "surtidor de nafta", es como se sabe, un narrador-testigo y por lo tanto un relator representado que informa con todas las restricciones propias de su estatuto: no sólo tiene un conocimiento deficiente, sino que lo subraya permanentemente al interrumpir el informe en sí, para insertar modelizaciones o sea, reflexiones sobre el nivel de su conocimiento.⁴

Otra solución a la cuestión del narrador puede verse en el inicio de la escena en casa de Díaz Grey:

Aquella noche, la de Hagen o cualquier otra, a la diez, Díaz Grey oyó el timbre de la calle. (...) Dos metros más abajo, en la puerta cancel que no se cerraba nunca con llave, Larsen se quitó el sombrero para sacudir la lluvia y saludó sonriendo y disculpándose. (p.95)

Este relator no representado, estricta mirada narrativa, comparte sin embargo con el narrador-testigo del pasaje anterior la restricción del conocimiento ("la de Hagen o cualquiera otra", dice el texto, en una expresa renuncia a totalizar la información). Sólo que aquí, la limitación en el saber no está determinada como en el caso precedente por el estatuto del informante (como dijimos, un narrador-testigo), sino por el modelo del mundo que la obra privilegia, y que implica la certidumbre de que gran parte de la vida está situada más allá de nuestra capacidad de reflexiva comprensión.

En suma, parece claro que en este sistema se presenta una regularidad estructural, una ley sistémica, que podría expresarse de esta manera:

1. Los tramos determinantes de la continuidad de la historia y por lo tanto ligados casualmente al programa de Larsen, están comunicados por un narrador de conocimiento irrestricto, formulado en un discurso aseverativo y apofántico.
2. Los segmentos libres respecto del curso del proyecto de Larsen, es decir, irrelevantes en cuanto a su éxito o fracaso, son informes que traducen un conocimiento fragmentario, proclive no a la certidumbre sino a la ambigüedad.

Diría entonces, para cerrar estas breves consideraciones sobre *El astillero*, que en su sistema opera una suerte de tensión, de dialéctica interna, que a grandes trazos puede describirse, como un juego de oposiciones entre dos tendencias del lenguaje narrativo. Una postula una representación unívoca y aseverativa; es la que se concreta en la formulación del programa de acción de Larsen y en las secuencias a cargo de un narrador de conocimiento irrestricto y dicción apofántica, que por añadidura se encadenan causalmente. La otra tendencia enfatiza en cambio, una configuración de la vida polisémica y ambigua; es la que se encarna en el relator de saber limitado, deficiente y cuyo informe está permanentemente matizado de modalizaciones dirigidas a expresar su propia incertidumbre. En dos palabras, el texto en el orden más general y abstracto de su modelo del mundo, estaría articulado por el vaivén entre los polos contrarios y complementarios de un eje paradigmático: el discurso de la certidumbre en la viabilidad de una visión globalizante y abarcadora de las cosas; y a la inversa, el discurso centrado en la azarosa contingencia de la captación y expresión orgánica de la vida.

A su vez, el observar *Cuando ya no importe*, parece claro que el equilibrio inestable entre aquellos polos estructuradores del sentido del relato, se rompe a favor

del extremo de la ambigüedad y de la fragmentación. Para ver esto repasaremos los mismos órdenes de elementos constitutivos que trabajamos en *El astillero*.

En primer lugar, el programa del protagonista, siempre en términos de un proyecto de transformaciones encaminadas a la obtención de un bien. Ahora, resulta claro, que en *Cuando ya no importe*, no existe tal proyecto de acción, que todo plan se presenta tan minimizado y atomizado, que prácticamente es irrelevante. Carr, es un sujeto desesperado como Larsen, pero a diferencia de éste, sólo aspira a salvarse del "hambre", casi sin más precisiones. Carece de las connotaciones de desquite, retorno, reconocimiento, revancha e inserción social, que se columbran en Junta a su llegada a Santa María. A su vez, Larsen define una búsqueda con toda nitidez y como se vio antes, su objeto a obtener es muy claro. En cambio, la motivación de Carr, es mucho más vaga, imprecisa y difusa: el bien a obtener, como tal no existe. Precisamente, la llegada de éste a Santa María y la firma de su contrato (curiosamente ambos personajes formalizan relaciones laborales que tienen más de ficción que de realidad, aunque el lector en ningún caso conoce los detalles), se recuerda como sigue:

(Paley) Vagamente, me explicó que no se trataba de construir una presa o represa sino solamente de cimentar lo que ya estaba hecho. Como a mí todo me daba igual, después de muchos desengaños de clase diversa, firmé lo que Paley quiso.⁵

Así pues, el objetivo de Carr es mucho más laxo que el de Larsen (apenas una indiscriminada sobrevivencia), y por lo mismo no llega a configurar un *programa* y por consiguiente, no se desplegará como una cadena de hechos articulada causalmente, con miras a lograr un bien deseado. En rigor, Carr funciona como un receptor de los planes de otros o sea, le ocurren cosas, no las genera. Este rasgo del personaje es tan acusado, que la propia función protagónica se ve atenuada y minimizada en muy alto grado. Y en este sentido es destacable el hecho, de que durante importantes segmentos de la novela, Carr es un narrador-testigo, cuya performance se centra en el registro de los acontecimientos, esto es nada menos, que en contar.

Ahora, si se toma esta cuestión desde el ángulo de la historia se puede notar consiguientemente, que no hay una concatenación causal de los hechos más allá por supuesto de los límites de muy breves y específicos segmentos. Precisamente, el propio narrador -Carr-, insiste en la arbitrariedad de sus "apuntes". (De paso vale destacar la pertinencia del término *apuntes*, pues efectivamente, no se trata de un diario, ni de testimonios, ni de memorias; sino de una escritura dominada por lo contingente y aleatorio de la evocación. Por eso el concepto *apuntes*, enfatiza muy bien todo lo que hay en ella de provisorio y tentativo). Insiste, decíamos, sobre el azar que rige su relato, con estas palabras:

Pero acaso por la alegría de no haber sido exiliado a la noche oscura de la nada, aflojé los dedos y los apuntes se derramaron por el suelo. Cuando los recogí y traté de organizarlos sobre la mesa intuí que no les faltaba razón a los

que dictaminan la inexistencia del tiempo. (Y entonces los "apuntes" se volvieron) incongruentes al entrecruzarse. (p.150).

Es así que se anula la categoría de desarrollo y se jerarquiza el fragmentarismo de las asociaciones relativamente libres. Es más, como el propio relator lo constata, la temporalidad se desdibuja y al menos en el plano más particularizado de los hechos, se produce la impresión de que lo necesariamente sucesivo, en la memoria evocadora se vuelve simultáneo. Si tuviéramos que expresar esto en términos sintácticos, notaríamos que se ha pasado de la construcción sintagmática en base a la subordinación, a un régimen dominado por la yuxtaposición.

Aunque en un nivel muy general el concepto de desarrollo permanezca vigente (Elvirita crece y Díaz Grey se hunde en una vejez por momentos decrepita), nuestra preocupación es destacar cómo esos tramos de historia parcialmente individualizados con una fecha que no contiene referencia anual y cuya línea diacrónica por lo tanto queda indefinida e imprecisa, se presentan como anécdotas relativamente autónomas y autosuficientes. Por supuesto que el entorno narrativo de tales secuencias, interviene para enriquecer el eje paradigmático de los personajes, dotándolos de historia, pero en términos de concatenación narrativa, cada segmento sigue brillando, único, redondo, suficiente.⁶

Es interesante en este sentido, recordar que en apoyo de las palabras del personaje sobre el tiempo y la sintaxis de la novela que venimos de copiar y de nuestro propio análisis, se presentan grupos de relatos fechados de manera muy curiosa y llamativa, que naturalmente tienden a desconcertar al lector, disolviendo aún más la noción ya problemática de concatenación témporo-espacial. Veremos ahora dos relatos, que contiguos en el texto, se presentan sin embargo, completamente desligados en el plano de la cadena de la historia.

Y así tenemos la breve mención de la muerte del tuerto, el que "quiso escaparse con la mercadería" (p. 165) y que apareció cerca del río "muy suicidado" (p. 166), fechada el "16 de febrero"; en tanto que el apunte siguiente, en parte consagrado al acto mismo de la escritura y en parte de la evocación de Elvirita, lleva la notación "4 de diciembre" (p.167). Si a la independencia en los hechos contados, se agrega la distancia en el tiempo, se constata una suerte de fractura de los conceptos de diacronía y de causalidad.

Tomamos ahora otro grupo de tres relatos que denominamos provisoriamente *Evocación de "Lejana"*, "6 de noviembre" (p. 162); *Confesión de Díaz Grey*, "4 de marzo" (p. 163); y *La fuga del tuerto*, "5 de febrero" (p. 165).

Hay aquí dos tipos de cuestiones a observar. Una es la expresa reiteración por parte de Carr, del pasaje citado antes, en cuanto a la falta de encadenamiento lógico de la historia:

Hoy recuerdo que durante mi exilio en mi santa helena personal estos apuntes resbalaron y cayeron al suelo entrecruzándose. Los junté como pude

y nunca traté de ordenarlos. Para hacerlo hubiera sido indispensable mirar fechas y sucesos: una tarea imposible para mí. (p. 162)

La otra cuestión es la extraña notación temporal:

** 6 de noviembre*

** 4 de marzo*

** 5 de febrero*

¿Se trata de una inversión de la cronología o de todo un año sin memoria? No lo sabemos, y lo que es más grave, el narrador renuncia a elucidarlos. Otra curiosidad en el asunto: de la fechas, Carr retiene los días, que generalmente se olvidan más fácilmente, pero en cambio no conserva jamás memoria del año. Queda muy claro entonces, que dos tipos de factores estructurales del relato (las notaciones de tiempo y los enunciados del propio informante), confluyen para forjar un efecto ambiguo y evanescente del tiempo. En síntesis, la diacronía no se anula, pero se relativiza.

De forma que se consolida constructivamente, la tendencia a una parcial aunque constante autonomía de cada unidad textual. Y esta tendencia pues, se define como uno de los aspectos más salientes de *Cuando ya no importe*. Este es sin duda, el difícil arte de referir un gesto, un movimiento, un instante de la fugaz cotidianidad y de paladearlo, sin la necesidad de integrarlo a un despliegue mayor.

Y llamativamente, los rasgos compositivos descriptos no enrarecen la lectura; al contrario, esa renuncia a configurar una representación globalizante y si se quiere explicativa de las cosas y en cambio, ese detenerse a gustar de la cotidianidad marginada y azarosa de Santa María, dan una especie de nostálgico y seductor encanto al texto. *El astillero*, cuya representación del mundo se materializaba en la frustración del proyecto de Larsen y en los niveles narrativos estudiados, modelaba una visión crítica y trágica. A su turno, *Cuando ya no importe*, presenta un narrador estable, no sólo representado, sino como es obvio, caracterizado de manera consistente y compleja por su propias performances, que opera por eso mismo como el factor homogeneizador más fuerte del sistema. Y este narrador privilegiado estructuralmente, es el componente encargado de acentuar una visión del mundo fragmentaria, particularizada y laxa. Pero a la vez, una mirada sabia y serena de los hombres, los días y las cosas. Y más allá de las naturales diferencias culturales, es posible que en la visión de Carr, exista la misma distancia y prudencia que recorre estos versos de ese gran poeta que fue Manuel Machado.

*Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron
(...) que todo lo ganaron y todo lo perdieron.
(...) Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
en que era muy hermoso no pensar ni querer...⁷*

Es como aprender a no construir desbordados programas de vida para poder saborear con suprema libertad, casi con fascinación, el minuto irrepetible. Se trata en fin, de alguien que ha depuesto todo afán protagónico y simplemente presencia el fluir de lo cotidiano:

Aquí, a pocos kilómetros de un pueblo que aspiraba a ser ciudad me sentía como testigo del nacimiento de la vida terrestre. (p. 66)

Esa misma laxitud, esa falta de urgencias y de relatos abarcantes, quizás permita la incorporación al universo novelístico, sin contradecir el conocido cinismo de los personajes de Onetti, de la tierna contemplación de la desgracia. Es precisamente este significativo Juan Carr, el que detiene su mirada conmovida en algunas de las innumerables derrotas a las que asiste. Y como ilustración voy a recuperar sólo dos momentos realmente memorables. El primero es el del joven heredero que con dolor debe someter a subasta *La cortesana* de Picasso:

Tuve lástima y simpatía por aquel muchacho bien vestido con pobreza y mal alimentado pero compensado por aquel amor absurdo, por la fijación de sus ambiciones. (p.67)

El segundo momento ejemplar es la expresión de su negativa al patético reclamo de Eufrasia:

Me volví y allí estaba, de pie, sosteniendo con ambas manos una bolsa que le tapaba la cara. Viejo juego infantil que hacía más dolorosa su aceptada humillación. Esta aceptación era antigua de muchos años; había sido impuesta a su raza por la barbarie codiciosa de los blancos.

De modo que desprendí con dulzura de sus dedos la bolsa y le di un beso en la frente.

-Perdonáme, Eufrasia. Hoy no. Me siento mal. (p.98)

Como es obvio la desgracia es una dominante en Onetti, pero es nueva la frecuencia con que se incorpora una piedad tan honda y contenida por la derrota y el desamparo.

En síntesis y para terminar, *Cuando ya no importe*, en razón de las características que se anotaron con brevedad, viene a configurar un modelo del mundo que representa el movimiento de la vida sin implicaciones generalizadoras y globalizantes.⁸ Y ahora parece evidente, la acentuación de las estrategias textuales aludidas al comienzo de este trabajo, tendientes a plasmar una visión cuestionadora de todo afán totalizador e incluso de las alternativas cognoscitivas del hombre, al menos las situadas en un plano sistemático y abarcante.

De manera que el espacio intertextual que vincula y a la par que distancia, *Cuando ya no importe* de *El astillero*, marca según lo hemos podido ver, un claro alejamiento de todo proyecto modelizador, sistemático y unívoco. En cambio, en esta bella novela final, se ha jerarquizado la polisemia y más que nunca, la desacralización de toda normatividad. Quizás, este sea un arte de la vejez y de la renuncia, pero también lo es, de la serena contemplación y del encantamiento, ante la simple presencia de cada fugaz palpitación del hombre o ante la más volátil brizna de la vida.

NOTAS

1. Es oportuno recuperar con cierto detenimiento, el criterio de Lotman respecto de la dualidad concepto-estructura: "*El contenido conceptual de la obra es su estructura. La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad. Por consiguiente, la idea es inconcebible al margen de la estructura artística. El dualismo de forma y contenido, debe sustituirse por el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe al margen de esa estructura.*" Ver: Lotman, I., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978, p. 23.
2. Greimas ha desarrollado ampliamente las categorías de sujeto protagonista y de programa de transformaciones. Algunos de los textos decisivos en este sentido son: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 270-286; "Les actants, les acteurs et les figures", en *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, pp. 161-165; *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973, pp. 197-209; "Préface" a *Introduction a La Sémiotique narrative et discursive*, de Joseph Courtes, París, Hachette, 1976, pp. 13-25.
3. Onetti, J.C., *El astillero*, Barcelona, Seix Barral, 1980, pp.16, 25 y 13. En adelante se citará exclusivamente por el número de página.
4. Según Benveniste, "Las modalidades formales", expresan "las actitudes del anunciador hacia lo que anuncia", en este caso de incertidumbre o negación de aserción. Ver, Benveniste, E., *Problemas de lingüística general*, México, Siglo Veintiuno, 1974, T. II, pp.87-88.
5. Onetti, J.C., *Cuando ya no importe*, Buenos Aires, Alfaguara, 1993, p.23. en lo sucesivo se citará por la paginación.
6. Lotman ha desarrollado el criterio de eje paradigmático del personaje, en función del conjunto de los rasgos distintivos que se congregan en torno al mismo, y que en último término lo cargan de especificaciones. Ver: Lotman, I., *Ob. cit.*, pp.298-316.
7. Machado, M., (y Machado, A.), *Obras completas*, Madrid, Plenitud, 1962, "Adelfos", p.3.
8. Pensamos que estas reflexiones finales, nos habilitan a establecer una vinculación entre el modelo del mundo encarnado en *Cuando ya no importe* y la noción todavía imprecisa en términos de categorizaciones literarias, pero sin duda sugestiva, de postmodernismo. Al sólo efecto de esta nota, tomamos el concepto de postmodernismo, como la pérdida de las grandes globalizaciones, de los esfuerzos por las sistematizaciones unívocas del mundo. Y a la vez, por la fuerte presencia del discurso polisémico y ambiguo por la conciencia de lo contradictorio del mundo moderno, que tiende a desacralizar toda normatividad. Complementariamente y en relación con las diferencias de enfoques entre modernistas y postmodernistas, respecto de la función del arte, valdría recordar aquí una observación de Pavlicic: "Los

moderenistas creen que el arte está llamado a cambiar el mundo o que él puede explicarlo de la mejor manera. Los postmodernistas no creen en nada parecido y ni intentan cambiar el mundo, ni lo explican. Por eso hacen otra cosa, lo incluyen en la combinación literaria como si también él mismo fuera una creación literaria. Ver: Picó, J., "Prefacio" a *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pp.45-49; Lyotard, J.-F., *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 9-12; 21-24; y 79-88; Pavlicic, P. "La intertextualidad moderna y postmoderna", en *Criterios*, N° 30, julio-diciembre de 1991, p.71.

En el campo concreto de las investigaciones sobre la literatura latinoamericana y especialmente uruguaya ver: Narvaez, C.R., *La escritura plural e infinita: El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi*, Valencia, Albatros, 1991, pp. 101-105; Cosse, R., "La diferenciación semántica en *Solitario de amor*", en el *Suplemento cultural de El día*, 18 de marzo de 1990, p. 7. (Inéditas reformulaciones de estos trabajos serán recogidos en breve en el colectivo internacional que preparamos para Linardi y Risso).

**JACOB Y EL OTRO
O EL RELATO
COMO DUELO**

Ana Inés Larre Borges, es Profesora de Literatura y Directora de la Página cultural de Brecha; integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Es autora de numerosos trabajos de investigación, entre los que destacan su monografía Francisco Espínola, poeta (1992) y sus estudios en el campo de la narrativa uruguaya actual, aparecidos en Brecha y Deslindes.

JACOB Y EL OTRO O EL RELATO COMO DUELO

Ana Inés Larre Borges

"Comprendí que nunca podría conocer la
verdad de aquella historia"
J.C.O. *Jacob y el otro*

La narrativa de Juan Carlos Onetti ha frecuentado una forma de ficción cuya estructura más íntima podría postularse como destinada a plantear un secreto que busca ser revelado. Recurre con frecuencia a una fórmula expresiva que se edifica en torno a un secreto oculto en la historia que narra. Es el modelo paradigmático de *"Los adioses"*, *"El astillero"*, *"El infierno tan temido"* o *"La cara de la desgracia"*, pero comparece de algún modo en toda su obra. De allí quizás el parentesco advertido entre sus ficciones y la intriga de corte policial, aunque esa semejanza resulte la más superficial. Esencialmente la presentación de un secreto oculto en la narrativa de Onetti responde a la más íntima y desesperada convicción de lo inescrutable de la condición humana. A la certeza de que las apariencias mienten o esconden la verdadera aventura de los hombres. Ya en *"El pozo"* Eladio Linacero denunciaba entre las varias maneras de mentir a *"la más repugnante de todas"*: *"decir la verdad, toda la verdad, pero ocultando el alma de los hechos"*. De una manera profética daba Onetti en la confesión de Linacero la clave para comprender algunas de sus más ambiguas y crueles historias por venir. Establecía, asimismo, la necesidad de una estrategia narrativa que le permitiese dar a través de los hechos contados -de su elección, administración, sucesión, ordenamiento, dosificación, etc- el sentimiento buscado, -el secreto- inefable en sí mismo y sólo pasible de ser descubierto o avizorado de un modo precario, inestable, inconcluso. Por eso quizás esa perdurabilidad de su narrativa en la memoria, esa fuga del sentido después de la lectura a un tiempo-otro que trasciende al texto que lo ha generado y es uno de sus más turbadores atributos como escritor.

El autor renuncia a reponer la verdad y por eso elige contar su historia a través de otros narradores, testigos parciales de lo acontecido. El variado juego del punto de vista narrativo que exhiben las ficciones creadas por Onetti es resultado de la puesta en duda de la posibilidad -para el autor, para el mismo lenguaje- de restituir la verdad. La construcción del relato delata esa falta de fe en las apariencias del mundo. Remite asimismo a una más general pérdida de certezas y a la resignación de toda omnipotencia en el arte contemporáneo. La literatura deja de ser comunicación de lo cierto para

adoptar la forma de una búsqueda y dar cabida a la ambigüedad que multiplica o evade un sentido final.

"*Jacob y el otro*" escrito en 1960,¹ debe su misma existencia en tanto relato, y su contundente eficacia, a su fidelidad a estos postulados: "*comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia*". Su consecuente transmutación narrativa se alcanza a través de la superposición de tres distintas versiones de los hechos que estructuran el cuento y a la deliberada alteración de la cronología de los sucesos relatados.

El relato del médico que inicia el cuento, es el relato de quien ha estado ausente y para quien el suceso es otro relato. El doctor Díaz Grey, eterno testigo de la saga sanmariana, conoce los hechos a través de la mediación del pueblo y esa mediación refuerza el misterio. Torna imprecisa y dudosa, inevitablemente ambigua, esta historia. Como es su versión la que preside el relato, como la inaugura anunciando desde las primeras líneas el "tumultuoso final", la narración adopta el carácter de una búsqueda. Búsqueda en principio de la verdad en su acepción más simple, la verdad de los hechos, la de conocer quién de los dos gigantes ganó la lucha, quién terminó hospitalizado y deshecho. Búsqueda de la verdad de los sucesos que aunque manejada con brillante oficio cede su preeminencia a la búsqueda de la verdad del "alma de los hechos", al por qué de la actitud de Jacob, al sentido del desafío, al destino. Esa búsqueda a diferencia de la primera no concluye en la revelación de un desenlace cuya expectativa fue minuciosamente calculada, sino que perdura después de la lectura como el verdadero sentido -oculto- misterioso que es la materia de la grandeza literaria de Onetti. Las tres versiones que distingue el relato: "cuenta el médico; cuenta el narrador; cuenta el príncipe"- no dejan de ser artificiosas. El peso de la narración cae -su extensión triplica a las otras- en la del "narrador". El testimonio del médico no deja de ser, como ya se señaló, un epílogo colocado adelante para ayudar a construir el suspenso.² El final en primera persona del príncipe Orsini no hace más que explicitar una perspectiva narrativa que ya estaba en el relato central donde accedemos a todos los datos y percibimos todos los personajes a través del fugaz itinerario, de los recuerdos y de la subjetividad del príncipe. La perfección en el manejo del punto de vista no es tal en este cuento. La división de los tres relatos es engañosa. Ya en la versión del médico se deslizan contenidos que exceden sus posibilidades. Si Díaz Grey "descubre" desde una ventana del bar del hotel a los dos forasteros en el primer sol amarillento de la primavera, verá más que "*la coronita de pariente lejano para un velorio modesto*" en las manos del Príncipe, más aún que "*el toráx ancho y la estatura mediana*" de "*el movedizo*" y otra cosa que la que sus ojos y "*las pistas embrolladas*" que le han contado le permitirían saber. Verá que:

"había nacido para convencer, para crear el clima húmedo y tibio en el que florece la amistad y se aceptan las esperanzas. Había nacido también para la felicidad, o por lo menos para creer obstinadamente en ella, contra viento y marea, contra la vida y sus errores. Había nacido, sobre todo, lo más importante, para imponer cuotas de dicha a todo el mundo posible..."

No es sólo este deslizamiento hacia la interioridad y las motivaciones del personaje, que aunque se imponen naturalmente el lector estarían violentando las posibilidades del punto de vista inicialmente adoptado, lo que subvierte el pretendido juego de versiones. Hay además una unidad de tono en todo el relato. La prosa en que supuestamente se expresan el médico, el narrador, el príncipe, es la misma prosa. Y es la misma prosa de un escritor que, como Faulkner, escribe como un poeta.³ Que se complace en cadencias y recursos anáforicos de la lírica. Es análoga, por ejemplo, a la voz del médico que citamos, esta del narrador cuando nos da los pensamientos del Príncipe:

"Lástima por la existencia de los hombres, lástima por quien combina las cosas de esta manera torpe y absurda. Lástima por la gente que he tenido que engañar sólo para seguir viviendo. Lástima por el turco del almacén y por su novia, por todos los que no tienen de verdad el privilegio de elegir".

El mismo recurso anafórico, la misma repetición yuxtapuesta, el mismo juego de variantes que se acumulan, delatan -no importa quién sea designado como narrador- a la voz única, intransferible del escritor. Y es la misma visión sabia y desencantada la que esas palabras designan.

Son estas y otras libertades a la fórmula por él mismo inventada, la desaprensión de Onetti frente a las supuestas reglas de su construcción narrativa, un síntoma elocuente de que no es el diseño de una historia de suspenso -la develación que quién triunfó sobre quién- el verdadero asunto de su historia, sino el otro secreto, no tan sencillamente develable: el misterio de Jacob, de su reivindicación como hombre a través de un gesto absurdo. Más allá de la identidad del luchador vencido que magistralmente se oculta y se revela, está ese otro asunto, por el que Onetti escribe y que antes llamó "el alma de los hechos".

LA OTREDAD - EL INTRUSO

El espacio de la ficción onettiana es el de un mundo cerrado. Epítome de ese aislamiento es la creación de una ciudad mítica por la que ha hecho transcurrir sus ficciones. Fuera de los avatares de la realidad y de la historia Santa María crea un universo paralelo, una geografía autárquica. A ese deliberado gesto de oclusión pueden sumarse otros dos rasgos que refuerzan el aislamiento del mundo creado: está en el anacronismo ambiental de las historias, que indiferentes a las fechas de escritura y edición recrean, en los sombreros de los hombres, en las costumbres y gustos, la atmósfera de los años de juventud de Onetti, la de las décadas del 30 y el 40; está también en el aire provinciano, en su ritmo lento, en sus rutinas cubiertas de un tenue aire polvoriento que aparenta detener la historia.

En un universo así diseñado, el mundo exterior opera, cuando interviene, como un intruso, como la irrupción de lo ajeno. Es exótico y al mismo tiempo

desestabilizador. Promotor, en la ficción, de la acción misma. Cuando es nombrado pero permanece ausente, lo extranjero deviene casi siempre un lugar simbólico, depositario de sueños y utopías. Son los sueños de Linacero en Alaska, es el mapa de París ritualizado por Mamy en *La vida breve*, es la Dinamarca de Kirsten en "*Esbergj en la costa*".

En *Jacob y el otro*, la otredad enunciada no por azar en el título, puede designarse arriesgadamente como responsable del propio cuento. Porque la anécdota que sostiene el relato no tiene otro origen que la presencia de dos extraños en Santa María, su breve irrupción que altera el ritmo y las vidas y los recuerdos que pasarán a formar la historia de esa ciudad somnolienta.

El texto de Onetti marca constantemente la extrañeza de los dos visitantes. Una extranjería que es denotada y connotada minuciosamente y que irrumpe en el discurso mismo con la violencia que supone la inclusión de la canción en alemán, en otro idioma. Es la extranjería difusa del príncipe Orsini que se marca en su capacidad para hablar varios idiomas que, sin embargo, no posee sino de una manera precaria y provisoria. "*El tono de la voz era italiano -nos dice Onetti- pero no exactamente; había siempre, en las vocales y en las eses, un sonido inubicable, un amistoso contacto con la complicada extensión del mundo.*" El Príncipe Orsini habla además con Jacob, a quien también le canta en alemán, un francés ajeno - "*hablaba el francés como el español, su acento no era nunca definitivamente italiano*"-. Así el idioma los separa del resto, pero tampoco los une totalmente ya que comparten una lengua ajena a ambos. El aislamiento de Jacob que no puede comunicarse si no es con el Príncipe, está determinado por lo extraño de su germanía en el contexto latino. El uso del lenguaje, esbozado sin énfasis por Onetti, refuerza los roles asignados por la trama: la dependencia de Jacob para vivir ese mundo y la tarea de tutor y niñera de Orsini de la que le sería más difícil evadirse en un lugar donde el idioma acrece la indefensión del campeón.

En el estudio de variantes que publicamos junto a este análisis, observamos una especialmente llamativa y que tiene que ver con estos rasgos. "Jacob" se llamó en la primera versión de este cuento, según consta en parte del original recuperado, "Constant Le Marin". Al convertirlo en "Jacob van Oppen", además de asignarle toda la significación mítica del nombre bíblico al que luego nos referiremos, Onetti le estaría dando un origen distinto. Como se anota en el estudio de variantes no es seguro que el cambio de nombres alterase la identidad del campeón. Lamentablemente no disponemos de originales para las partes en que el diálogo o la descripción de su manera de comunicarse son aludidos explícitamente. De hallarse estos manuscritos podría confirmarse la hipótesis de que ese cambio reforzó el aislamiento de sus criaturas.

En realidad, todo el cuento aparece teñido de otredad. Los dos protagonistas irrumpen en la paz sanmariana provenientes de un lugar misterioso y exótico - "*se sabe que habían entrado al continente por Colombia y ahora bajaban de Perú,*

Ecuador y Bolivia” también que “*los carteles evocaban noches de calor y griterío, teatros y carpas, públicos aindiados y borrachos*”, y el álbum de recortes de prensa que evoca el pasado luminoso y ya perdido de victorias “*está en idioma, pero las fotos ayudan*”. Pero no es esa la única extranjería que verifica el relato. De un modo indirecto, los otros dos, los contendientes del duelo, Mario y su mujer, Adriana, también son designados con una identidad ajena. A Mario, la bestia almacenera, “*le dicen el turco pero es sirio*”, y a la mujer también se le asigna un origen distinto y difuso: “*Judía o algo así -pensó el Príncipe*”. No son es verdad, identidades exóticas para el ámbito rioplatense formado por una tradición aluvional e inmigratoria. Lo extranjero no pesa como dato clasificatorio sino como oposición al resto. Frente al nosotros del pueblo, representado paradigmáticamente en el testimonio del médico, estos extranjeros son “*los otros*” y serán los protagonistas de un espectáculo que excede las demostraciones del campeón en la pelea final. Frente a ellos, los demás habitantes del cuento -casi anónimos- serán esa “*Media ciudad (que) debió haber estado anoche en el Cine Apolo, viendo la cosa y participando también del tumultuoso final*” y son, como el médico, testigos. Los silenciosos espectadores de las caminatas del campeón en la rambla, y los que se amontonan en la puerta del almacén para espiar el turco. Son “extranjeros” al drama y así se alude a ellos al final del cuento cuando Orsini verifica el imposible diálogo: “*yo tenía mi discurso completo, mi exagerada sonrisa para extranjeros. Pero continuaban cayendo los proyectiles y los gritos no me hubieran dejado hablar*”.

Hasta el desenlace en que son arrojados al ring los anónimos “*pedazos de madera y botellas vacías*” como señales de un último enfrentamiento de la ciudad con “*los dos forasteros*”, los habitantes de Santa María están llamados a asistir a un duelo. Un duelo que desborda el de la lucha final y puede comprometer todo el cuento.

EL DUELO COMO ESTRUCTURA DE RELATO

Jacob y el otro puede leerse como un duelo que no se limita al del desafío sino que abarca diversos enfrentamientos y distintas modalidades.

Ya el título plantea en la sintaxis la posibilidad de oposición o enfrentamiento. Y el relato del médico que inicia la historia no es otra cosa que un duelo contra la muerte. El improbable milagro que oficia Díaz Grey que ameritaría “*darle al tipo un certificado de inmortalidad*” y se convierte en “*la resurrección que acababa de suceder en el Hospital de Santa María*” es relatado como una pelea análoga a la lucha; con su tiempo contado, con sus inverosímiles posibilidades de triunfo.

Otro duelo subrepticio hay en la hostilidad que se instala entre la ciudad y la pareja de extranjeros. Tiene, como anotamos, su culminación en la última escena cuando casi incendian el teatro, la policía apalea a los espectadores y el público arroja piedras y botellas al campeón, pero ya estaba presentida en el tiempo de su llegada, en “*las bromas de los niños y alguna pedrada*” cuando colocan la coronita al pie del monumento a Brausen.

Pero es en los dos pares de parejas que se relacionan al desafío donde el duelo encarnará verdaderamente. Y es en torno a los posibles vínculos que establezcamos entre los protagonistas de donde surgen las distintas posibilidades de interpretación. La crítica que ha abordado este cuento ha advertido y señalado algunas posibles lecturas.⁴

La interpretación realizada por Ruben Cotelo que introduce por primera vez el peso de una vertiente religiosa en la literatura de Onetti -"es el mayor escritor religioso que ha producido el Uruguay"- afirma la reedición de los mitos -el de Gilgamesh, el de Jacob y Esaú- que se resolvería en la "división y reagrupación" de las parejas. Observa con persuasión la lucha entre el rústico del campo y el civilizado de la ciudad de donde deriva el tema de la fuerza contra la inteligencia, de la civilización contra la barbarie. Y afirma la intencionalidad del nombre del campeón. Observa, también, en la pareja que componen Orsini y el campeón, una continuidad de la tipología literaria que inaugurasen Don Quijote y Sancho y que tiene su modelo más cercano y parecido en el George y el Lennie de Steinbeck. Gabriel Saad que caracteriza el cuento como "el mejor ejemplo de la lucha en la narrativa onettiana" anotará otros contrastes: el de juventud versus adultez, que se emparenta al tema de *Bienvenido, Bob* y el de los disímiles caracteres de los protagonistas.

Tentemos dos variantes. Hay un duelo anunciado desde la primera línea del relato. Los adversarios -Mario, Jacob- no se conocen hasta el momento del enfrentamiento. El relato juega por bastante tiempo con la ambigüedad que puede confundirlos y que sirve para diseñar el suspenso. Ambos pueden designarse (y lo son alternativamente) como "la bestia", "el gigante moribundo", "el difunto", "la bestia peluda". El paralelismo es buscado, evidente, y el contraste se hace notorio entre el más civilizado campeón, que se arrodilla a rezar, requiere una canción y, finalmente, es capaz de plantearse -él, el único entre todos- alguna pregunta que alcanza lo existencial y roza lo metafísico, y esa "*bestia peluda de atrás del mostrador*" que "*nunca tuvo expresión en los ojos (...) Nunca pensó de verdad, ni pudo sufrir, ni se imaginó que el mañana puede ser una sorpresa o puede no venir*". Sólo el final permitirá acceder a su confrontación, la que no durará ni los tres minutos que contempla el desafío, ni el único que podría resistir el campeón. Será apenas un instante que se enfrenten y esa fugacidad que no les permite conocerse, devendrá por lo tanto una lucha simbólica. Dejaré para el final el comentario de este nudo central del cuento.

En el transcurso del relato, en cambio, la figura del duelo que diseña en nuestra hipótesis todo el cuento, adopta sucesivas modalidades que preparan la gran confrontación del desenlace. Está en el enfrentamiento que mencionamos de los dos extranjeros con la ciudad, en la privada historia de Díaz Grey contra la muerte, su prestigio y el hastío; en la ambición de Orsini dispuesto a triunfar en la ciudad. Pero está, fundamentalmente, en los dos pares de personajes.

Si los dos gigantes no se verán hasta el momento del desafío, la lucha transcurrirá igualmente de un modo vicario a través de sus representantes: El príncipe Orsini y la mujer del Turco.

En un momento de la historia el Príncipe piensa en *"el hombre que la mujer representaba y escondía"*. Adriana usurpa el lugar del Turco representando un duelo previo con Orsini. En dos encuentros -teatralizados como dos rounds- es ella la que se enfrenta con los atributos de una extraña fuerza contra las habilidades y consagrados recursos de Orsini para imponer la aceptación del desafío. La sorda lucha entre ellos es presentada insistentemente en el relato como el verdadero duelo, el decisivo. Así lo entienden ella y el Príncipe. Y la hipócrita complicidad de los adversarios en esa creencia, deja fuera a los gigantes. Si es la dureza terca de la mujer la que aparenta vencer en los dos encuentros a la mundanidad inteligente del Príncipe, Orsini puede revertir el resultado a través del calculado plan de fuga. El código de la astucia pertenece al entrenador y es negado a la mujer. Sólo la voluntad de Jacob, enraizada en otros valores ajenos a ambos podrá frustrar ese último recurso.

En la mujer del Turco, Onetti ha concentrado todos los vicios que condena en el furioso y subversivo orden moral consagrado a través de su obra literaria. Adriana bien puede ser la encarnación del mal en el universo onettiano. Aunque Orsini conceda que *"Está linda"* muy pronto esa belleza es degradada por la voz del narrador que apunta que *"no tenía más que la gracia indispensable para que el príncipe continuara mirándola de espaldas"*. Se insiste en su dureza y frialdad: *"ojos muy claros y fríos"*, *"la frialdad de sus ojos"*, *"se había endurecido hasta el hierro"*, *"dura como una lanza"*, *"los ojos claros brillaban como vidrio"*, *"anidada en su clima de hielo y de ironía"*. La hostilidad de la mujer es simétrica a la hostilidad del narrador para referirse a ella. Cada gesto y cada frase -clavar la uña en el brazo peludo del turco, clavar las agujas en la pelota de lana- trasuntan agresividad y preludian su gran aparición final de odio reconcentrado cuando, en el ring, *"apareció junto al turco la mujer chiquita, la novia, y se dedicó a patear y escupir al hombre que había perdido"*. Es también en el lenguaje donde anida el mal de la mujer. El habla de Adriana se establece a través de la visión contrastada del Príncipe y la mantiene inamovible en su agresividad: *"De inmediato el príncipe escuchó un lenguaje tan conciso que le resultaba casi incomprensible, casi inaudito"*. La brusquedad de las frases yuxtapuestas, endurecidas sin la plasticidad que prestan los nexos, abusiva de modos imperativos, ausente de digresiones y subordinadas, expresa, subrayándolos por la concisión a que está sometida la sintaxis, todos los tópicos del mal del universo onettiano. *"Quinientos pesos. Mi novio va a pelear con el campeón. Pero hoy o mañana, mañana es miércoles, ustedes tienen que depositar el dinero en el Banco o en El Liberal"*. Dinero, novio, banco, casamiento, - *"Necesitamos los quinientos pesos para casarnos. El es dueño del almacén"*; *"Tiene el documento"* - todo el lenguaje de la mujer está contaminado de los antivalores del mundo onettiano. Es la anti-muchacha: *"Está preñada, está haciendo el ajuar del hijo, por eso quiere casarse"*. Tiene *"el oscuro... y el hediondo sentido práctico"* que predijo *El Pozo*. No hay lugar para la inocencia de las muchachas en esta Adriana que es siempre o casi siempre llamada *"la mujer"*. En dos ocasiones se le atribuyen los contravalores de lo femenino que la incomprensión misógina del escritor instauraron en su narrativa: ella

está *"como si fuera la madre o la maestra"* y *"como una madre... reprende y amenaza"*. Es, finalmente, un *"feto encinta"*. Nada se ahorra en la representación del mal que encarna la mujer. Ni la amenaza de chantaje a su novio anunciando su propósito de denunciar a todos su cobardía si no acepta el desafío, ni su resentimiento *"podía ser buena o mala; ahora había elegido ser implacable, superar alguna oscura y larga postergación, tomarse una revancha"*.

Y es esa casi inverosímil recreación del mal, que no ahoga el relato tan solo porque Onetti administra con exactitud su presencia en escena, la que se enfrenta al vitalismo sensual del príncipe. Nacido para la felicidad, *"o por lo menos para creer obstinadamente en ella, contra viento y marea, contra la vida y sus errores"*, *"para repartir sonrisas y sombrerazos"*, *"para imponer cuotas de dicha a todo el mundo posible"*, Orsini que no por ello encarna los valores de Onetti aunque acceda a su gracia, es el oponente natural de la mujer. La vida estará unida a él en la variedad de sus experiencias y recursos, en su cosmopolitismo y afán aventurero y en el inútil refinamiento de sus modales. La negación de la vida en el universo onettiano estará en cambio en Adriana, en la vulgaridad burguesa de su ambición: casamiento, dinero, hijo.

Hay una, acaso no deliberada, figura de sinonimia que revela en el texto la inconciliable oposición entre los dos contendientes. Aparece en medio del relato del segundo encuentro cuando Orsini va al almacén a disuadir, por convicción o soborno, al turco para que decline el desafío. *"Orsini, tanteando la densidad del aire, la pobreza de la luz, la hostilidad de la pareja"* -dice- *"No es contra mí; es contra la vida"*. *"La hostilidad de la pareja"* ha quedado, por contigüidad, fundida con ese *"estar contra la vida"*. Aunque la frase del príncipe fuese parte de su negociación, su formulación en la escritura funciona simbólicamente como el eje de la lucha.

El otro gran duelo previo al desenlace es el protagonizado por Orsini y Jacob. El príncipe sabe antes de esa pelea y *"organiz(a) la batalla"*. Los rasgos más notorios en la creación de la pareja: el código de amistad viril, la genealogía literaria del par de amigos, los contrastes de físico y personalidad, el humor que se cuele en la creación caricaturesca de los personajes⁶, ya han sido señalados por la crítica. Tal vez valga la pena señalar la curiosa metamorfosis que se opera en el Campeón a partir de su decisión de aceptar el desafío. Atender no ya a las grandes definiciones de los personajes, sino a las palabras que elige el escritor para referirse -con aparente inadvertencia- a ellos. Si Adriana reprende al Turco *"como una maestra"*, Orsini es simétricamente designado *"como niñera"* de Jacob. La identificación de El Campeón con la infancia persiste en todo el cuento desde el inicial relato del médico cuando se lo ve rezando en la iglesia con *"una cara enorme e infantil"* hasta la hora de su triunfo en que *"sonreía como un niño"*. Jacob que *"nació para tener siempre veinte años"* no deja de asociarse a la *"música no oída desde la infancia"* en un lenguaje que acompaña el infantilismo casi caricatural de sus actitudes. Es significativo que en tres ocasiones distintas también se lo asocie a lo femenino. Serán sus *"pasitos de mujer gorda"* en sus paseos por la rambla, su blancura temerosa del sol *"gringo y mujer"*,

o aún, indirectamente, la reflexión de Orsini después de revelarle que hay que huir del desafío que era *"como si le hubiera dicho a una mujer que se acabó el amor"*. La fragilidad infantil y femenina de Jacob -en grotesco contraste con su fuerza- se transformará a partir de su decisión de aceptar el desafío. La lucha es antes rebelión para Jacob que debe enfrentarse al príncipe. Con coincidencias beckettianas Onetti pone en la lengua torpe e infantil de Jacob las preocupaciones fundamentales. Si el contraste entre el lenguaje del príncipe y el de Adriana era el de la fastuosidad vital versus el reseco rencor, el lenguaje de Jacob, simple y escolar, contrasta de otra manera oponiendo la inocencia a la astucia. *"Pero Lewis por lo menos vivió. La gimnasia no es un hombre,... todo esto no es un hombre"*; *"Nadie, nadie viene"* insiste Jacob. *"No tengo miedo; eso es lo malo, nunca va a venir nadie"*. Cuando finalmente llegan -el desafío, la posibilidad de vivir y apostar- Jacob se transforma. También las palabras que lo designan. Ahora es nombrado mucho más frecuentemente como "el campeón" y una imagen de fuerza viril reemplaza a las anteriores. Los papeles se invierten también en el lenguaje aparentemente inocente de las comparaciones. Ahora Jacob está junto a Orsini *"como un padre sentado en el banco de un parque junto a su pequeño hijo desconfiado"*.

LA LUCHA CON DIOS

Hay en este cuento una suerte de felicidad que resulta excepcional en la narrativa de Onetti. No se trata sólo de un final más o menos feliz. Es que, aún entre tanta sordidez, Onetti ha permitido a una de sus criaturas un triunfo moral.

Esa melancólica felicidad raigal del cuento, se alimenta además del propio diseño de la intriga -la creación de un suspenso-. Y la creación caricaturesca de los personajes contribuye a crear ese clima que es raro en el contexto de sus relatos. La calculada construcción del relato hacia la expectativa de un desenlace tiene el efecto de catarsis y apoteosis. Y es ese desborde el que habilita una interpretación simbólica y desmesurada del sentido de la pelea.

Ruben Cotelo al inaugurar la exégesis bíblica y la interpretación religiosa para la narrativa onettiana, vio una clave en el nombre de Jacob y percibió el duelo como la oposición del rústico y el ciudadano -de la fuerza contra la inteligencia, la civilización contra la barbarie, etc.- a los que remiten tanto el mito de Gilgamesh contra Eikidú como el de los hermanos Jacob y Esaú. Hay otro pasaje del Génesis capaz de proponer una interpretación adicional.

En el Capítulo 32, vers. 23-32, hay un relato curioso y extraordinario. Es un relato yahvista que es considerado una interpolación y, según lo consigna la Biblia de Jerusalén, constituye uno de los más antiguos pasajes bíblicos. Narra -como lo interpreta San Jerónimo en "Orígenes": "la lucha física, cuerpo a cuerpo, de Jacob con Dios y Jacob vence a su adversario y le fuerza a bendecirlo. Pero el texto evita el nombre de Yahve y el agresor desconocido se niega a descubrirse".⁶

²⁵⁾ Y habiéndose quedado Jacob solo, estuvo luchando alguien con él hasta rayar el alba. ²⁶⁾ pero viendo que no le podía, le tocó en la articulación femoral y se dislocó el fémur de Jacob mientras luchaba con aquél. ²⁷⁾ Este le dijo: "Suéltame, que ha rayado el alba" Jacob respondió: "No te suelto hasta que no me hayas bendecido". ²⁸⁾ Dijo el otro: "¿Cuál es tu nombre?" - "Jacob" ²⁹⁾ En adelante no te llamarás Jacob sino Israel porque has sido fuerte contra Dios y contra los hombres, y le has vencido" ³⁰⁾ Jacob le preguntó: "Dime por favor tu nombre" - "¿Para qué preguntas mi nombre?". Y le bendijo allí mismo.

Interpretar el cuento de Onetti a la luz de este pasaje puede resultar iluminador. Dios a quien no se puede nombrar es designado como "el otro" y el título elegido por Onetti puede permitir que sospechemos de su deliberación. Aunque en la Biblia el herido es Jacob existe una coincidencia en la lucha, el Jacob bíblico es golpeado en un muslo, el Jacob onettiano toma también de un muslo a su rival.

La justificación de esta interpretación necesita, empero, de una analogía entre la desmesura bíblica de una lucha cuerpo a cuerpo con Dios y la pelea en El Apolo.

Mario, el turco, que no tenía un ápice de grasa ni la posibilidad de "separarse de tres generaciones de estupidez y codicia" puede acaso proponerse como sustituto de Dios? Para el escritor de *Bienvenido Bob*, que cree que no importa si se tienen treinta o cuarenta años porque "un hombre hecho es un hombre deshecho como todos los hombres a esa edad cuando no son extraordinarios"; para quien había escrito en *El Pozo* que "la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera la juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden", los 20 años de Mario pueden, simbolizar la omnipotencia divina. El culto a la juventud que delata la mitología onettiana y que no está exento de una cierta religiosidad, se explicita con recurrencia en las menciones a la edad que registran sus cuentos y novelas. En *Jacob y el otro* se insiste casi abusivamente en los veinte años del turco. Onetti hace de su juventud una amenaza y un símbolo que va creciendo a lo largo del relato. Sus personajes no dejan de recordarnos la juventud de Mario hasta convertirla en su mayor atributo. La idea está en las palabras duras y contundentes de Adriana: "Mi novio tiene veinte años. Lo vi al campeón en misa. Está viejo"; en el melancólico cinismo del príncipe "(Jacob) nació para tener siempre veinte años; y ahora, en cambio, los tiene este gigante hijo de perra... los tiene este animal, nadie puede quitárselos para restituirlos, y los seguirá teniendo el sábado de noche en el Apolo"; en la rebeldía de Jacob: "Veinte años -dijo el campeón- Yo también tuve veinte años y era menos fuerte que ahora, sabía menos". Jacob que no conoce al turco, que después de tantas páginas, vive el encuentro en menos de medio minuto, pelea contra algo distinto de la bestia joven que tiene delante. ¿Lucha contra Dios? Esa presencia que parece no tener cabida en el universo onettiano, pero que es aludida, sin embargo en "quien combina las cosas de esta manera torpe y absurda".

En las orillas del mundo, en *“un pueblito de Sudamérica que sólo tiene nombre porque alguien quiso cumplir con la costumbre de bautizar cualquier montón de casas”*, Onetti enfrentó a su patético héroe con el mayor adversario cuyo nombre -sea cual sea- no se pronuncia. Y le permitió -por una vez- la increíble victoria. Dispuesto a escribir el relato de un duelo, Onetti sin resentir la vital cualidad de su historia, nos da irónicamente desde el título y algunas pistas ambiguas, la clave con que se permitió elegir un contendiente, el otro. Y, por una vez, vencerlo.

NOTAS

1. "Jacob y el otro" obtuvo en 1960 un premio en el concurso de Life en español. Fue publicado por primera vez en *Ceremonia secreta y otros cuentos de América Latina*, Doubleday, 1961, pp. 349-389. La fecha probable de su escritura lo hace coincidir con otras historias que en cuentos o novelas comparten la estructura del secreto y apelan a la suma de versiones en torno a los hechos: Los Adioses (1954), Para una tumba sin nombre (1959), El Astillero (1961), *La cara de la desgracia* (1960).
2. Rubén Cotelo en "*Cinco lecturas de Onetti*", aborda a "Jacob y el otro" en el apartado V: "*Arquetipo de la pareja viril*". El comentario fue publicado originariamente en el semanario Marcha y recogido en libro en "Onetti", Biblioteca de Marcha, Col. Puño y Letra., Montevideo, 1973.
3. José Pedro Díaz ha referido la coincidencia de una actitud poética en los dos escritores. En "*Novela y poesía: Onetti y Faulkner*". En *El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca, 1989, pág. 49 y ss.
4. En ensayo citado (Nota 2) Ruben Cotelo advierte "dos parejas compuestas de tres individuos". La tesis de Cotelo emparenta a "Jacob y el otro" con la leyenda de Gilgamesh y el relato del Génesis que cuenta el enfrentamiento de Jacob y Esaú, para proponer el cuento como una versión heredera del arquetipo de la pareja viril. "En treinta y pico de páginas concentró a Gilgamesh y Enkidu, a Jacob y Esaú, a Quijote y Sancho, al Lennie y George de John Steinbeck".
- Gabriel Saad en el prólogo a "Jacob y el otro, un sueño realizado y otros cuentos", Montevideo, EBO, 1965, señala la oposición entre dos parejas -"una de viejos y otra de jóvenes"-, y avanza en la estructura de contrastes al advertir la oposición entre Jacob-viejo y Mario-joven; entre Orsini "charlatán y risueño" y Adriana "seca, ávida, rapaz, tajante". Y agrega "dentro de las mismas parejas" los contrastes entre Orsini "movedizo y simpático" y Jacob "gigante moribundo", el Turco "sumiso, casi idiota", y Adriana, "dominante y agresiva".
5. Véanse los trabajos de Cotelo y Gabriel Saad ya citados y dos artículos de Arturo Sergio Visca publicados en *El País*, Montevideo: Domingo 3 y Domingo 10 de diciembre de 1967 respectivamente.
6. Citado en la Biblia de Jerusalén.

JACOB Y EL OTRO: PAPELES ORIGINALES

Entre la ya vasta bibliografía crítica sobre la obra de Onetti no existen aún trabajos sobre sus textos originales. Es posible que a la generalizada ausencia de este tipo de exégesis en autores contemporáneos,* se haya sumado en su caso la negligencia que definió su actitud para los papeles y documentos, similar a la indiferencia que tuvo siempre para los asuntos prácticos y prosaicos de la vida.

Debo la posibilidad de este trabajo a la generosidad del escritor Julián Murguía, Director del Instituto del Libro del Uruguay, y a una confabulación de gestos de desprendimiento. Fue el poeta y narrador Enrique Estrázulas, amigo de Onetti, quien cedió a Murguía los originales de *Jacob y el otro* que Onetti le había regalado. Enterado Murguía de que yo había elegido este cuento como tema para una aproximación crítica, me permitió consultar los originales sobre los que se propone realizar en el futuro una edición facsimilar que devuelva al lector los grandes trazos de la letra de Onetti escritas en esas vulgares hojas de cuaderno, manchadas algunas de vino, junto al testimonio de sus correcciones y dudas en el proceso de escritura.

Los originales de *Jacob y el otro* que así han llegado a mis manos, no están completos. Corresponden al principio y al final del cuento. El principio abarca -aunque falta la primera página- desde la narración del médico en el capítulo 1 hasta parte del capítulo 2, ya iniciada la segunda parte que "Cuenta el narrador". Son unas 9 carillas de libro aproximadamente. El final corresponde al Capítulo 6. Desde "Cuenta el príncipe" al desenlace. Y comprende unas 5 carillas de libro. Faltarían, siguiendo el mismo cálculo, unas 24 carillas de la versión "del narrador". Resulta, entonces, una muestra parcial de la escritura que deja sin respuesta muchas interrogantes. Son, sin embargo, significativos los datos que el cotejo de estos materiales con la versión definitiva del cuento permiten explorar. Accedemos a través de su estudio a la manera de escritor de Onetti, y su forma de trabajo con el texto y se nos revelan claves para la comprensión del cuento. La más sorprendente esté quizá en la revelación de que Jacob no se llamó -hasta prácticamente la última versión- Jacob van Oppen sino Constant Le Marin. Ese y otros dilemas que plantea el estudio de variantes serán tratados en el breve estudio que sigue a la fijación genética del texto.

(*) Es muy reciente recientemente que la colección de "Archivos" patrocinada por la UNESCO ha emprendido un proyecto de ediciones críticas y genéticas para la literatura latinoamericana contemporánea.

LOS ORIGINALES

Disponemos de cuatro juegos de originales manuscritos dos hojas sueltas de fragmentos y una copia de original mecanografiado con correcciones. Es curioso observar que las hojas de los distintos juegos son todas diferentes. Los originales manuscritos responden notoriamente a una versión más primitiva. El ejemplar mecanografiado fue copiado de los manuscritos por alguien y después corregido de puño letra por Onetti. (Hay blancos que indican claramente que no se comprendía la letra). Pasemos a la descripción de los papeles originales:

Jacob y el otro: el principio. Falta la primera hoja y el manuscrito se inicia en el párrafo que dice: "*Vi la alegría que trataba de esconder el gallego,...*" y llega hasta aproximadamente la mitad del capítulo 2 donde se lee "*Estoy esperando. Siempre estoy en un lado que es una pieza de*". Son 11 hojas de cuaderno de espiral sin numerar, escritas a lápiz a doble faz y están manchadas de rojo.

Jacob y el otro: el final. Se inicia con el relato de Orsini en el capítulo 6: "Cuenta el príncipe". Existen tres originales manuscritos que corresponden -sucesivamente- al final del cuento. Hay, también, una hoja suelta que da otra versión de las últimas líneas. Y hay una copia mecanografiada con correcciones y agregados de Onetti, posterior a las versiones manuscritas, que abarca todo el capítulo hasta el final. Esta es la descripción de cada documento:

A. Primer original manuscrito. Son cuatro hojas en papel cuadriculado de cuaderno escritas con lápiz en doble faz. Se inicia -omitiendo todavía el número y el título del capítulo- en "*Era una ciudad alzada desde el río...*" y llega hasta "*De modo que enseguida del almuerzo, cambié los billetes y fui a El Liberal a hacer el depósito*".

B. Segundo original manuscrito. Son cuatro hojas de cuaderno de espiral rayado que tiene un margen impreso. Están escritas en lápiz a doble faz. Este original retoma -con variantes- la última frase del doc. A: "*De modo que al mediodía cambié el dinero; y como el campeón había desaparecido...*" y llega hasta "*Por lo menos no me llegaría hasta el cincuenta por ciento correspondiente*".

C. Tercer original manuscrito. Consiste en cuatro hojas pequeñas de block escritas con lápiz. Continúa la historia donde la había dejado el doc. B, aunque se inicia con un párrafo que luego fue eliminado: "*Hay un sudor, perdón por la palabra...*" y llega hasta "*Lo esperó sonriendo hasta...*" que deja así, con puntos suspensivos. Al final hay otra frase "*Yo seguía sudando, sentía mal olor, olor a fósforo*" que fue suprimida con posterioridad.

D. Original mecanografiado. Consiste en ocho hojas carta numeradas a mano (del 1 al 9, pero falta la 7). Están mecanografiadas en tinta negra y corregidas a mano, salvo dos hojas manuscritas: una -sin numerar- que es un agregado a la hoja 3 y otra, -la 9-, en la que Onetti escribió las últimas líneas del cuento. A mano, también, en el margen superior de la hoja 1 está el título del capítulo: "*Cuenta el príncipe*". Muestra abundantes correcciones manuscritas en lápiz y abarca la totalidad del fragmento desde "Cuenta el príncipe" hasta el final.

Hay además dos hojas sueltas -originales manuscritos-. Una corresponde a una versión más primitiva del final y la otra, de unas pocas líneas, resulta difícil de situar, aunque forma indudablemente parte de *Jacob y el otro*. Ambas se reproducen al final del cotejo.

PRESENTACION DE LOS MATERIALES Y SIGNOS GRAFICOS

Hemos optado por transcribir la versión definitiva del cuento en la columna de la izquierda. Utilizamos, como es norma, la última edición hecha en vida del autor -*Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 1994. Págs 255-292. También consultamos la edición de *Cuentos completos* preparada por Jorge Ruffinelli -Corregidor, Buenos Aires, 1976 págs. 257-302- pero no presenta variantes a señalar.

En la columna de la izquierda anotamos las variantes. Para facilitar la lectura se señala en cursiva -en el texto definitivo- las partes del texto que acusan variantes. En la columna de las variantes aparecen en cursiva las palabras que están tachadas en el original, lo que también facilita la lectura. Entre paréntesis se colocan las palabras o frases que fueron agregadas o interlineadas en los originales de manera de restablecer fielmente la génesis de los cambios. Hemos utilizado un asterisco -* para señalar una práctica muy común en Onetti: la de subrayar palabras o fonemas sobre los que tiene dudas o piensa corregir. Para las notas al pie se ha utilizado el orden alfabético (a, b, c, etc.) para las referidas al texto definitivo, y el numérico (1, 2, 3, etc.) para las de las variantes.

JACOB Y EL OTRO^(a): ESTUDIO DE VARIANTES

1. CUENTA EL MEDICO

Media ciudad debió haber estado anoche en el Cine Apolo, viendo la cosa y participando también del tumultuoso final. Yo estaba aburriéndome en la mesa de póker del club y sólo intervine cuando el portero me anunció el llamado urgente del hospital. El club no tiene más que una línea telefónica; pero cuando salí de la cabina todos conocían la noticia mucho mejor que yo. Volví a la mesa para cambiar las fichas y pagar las cajas perdidas.

Burmestein no se había movido; baboseó un poco más el habano y me dijo con su voz gorda y pareja:

-En su lugar, perdone, me quedaría para aprovechar la racha. Total, aquí mismo puede firmar el certificado de defunción.

-Todavía no, parece- contesté tratando de reír. Me miré las manos mientras manejaban fichas y billetes; estaban tranquilas, algo cansadas. Había dormido apenas un par de horas la noche anterior, pero esto era ya casi una costumbre; había bebido dos coñacs en esta noche y agua mineral en la comida.

La gente del hospital conocía de memoria mi coche y todas sus enfermedades. Así que me estaba esperando la ambulancia en la puerta del club. Me senté al lado del gallego y sólo le oí el saludo; estaba esperando en silencio, por respeto o por emoción, que yo empezara el diálogo. Me puse a fumar y no hablé hasta que doblamos la curva de Tabárez y la ambulancia entró en la noche de primavera del camino de cemento, blanca y ventosa, fría y tibia, con nubes desordenadas que rozaban el molino y los árboles altos.

(a) Falta la primera hoja -y por lo tanto el título del cuento- del original que se conserva.

-Herminio- dije-, ¿Cuál es el diagnóstico?

^bVi la alegría que trataba de esconder el gallego, imaginé el suspiro con que celebraba *el retorno a lo habitual*, a los viejos ritos sagrados.

Empezó a decir, con el más humilde y astuto de sus tonos; comprendí que el caso era serio o estaba perdido.

-Apenas si lo vi, doctor. Lo levanté del teatro en la ambulancia, lo llevé al hospital *a noventa y cien* porque el chico Fernández me apuraba y también era mi deber. Ayudé a bajarlo y en seguida me ordenaron que fuera por usted al club.

-Fernández, bueno. ¿Pero quién está de guardia?

-El doctor Rius, doctor.

-¿Porque no opera Rius? -pregunté en voz alta.

-Bien -dijo Herminio y se tomó tiempo esquivando un bache lleno de agua brillante-. Debe haberse puesto a operar en seguida, digo. Pero si lo tiene a usted al lado...

-Usted cargó y descargó. *Con eso le basta.* ¿Cuál es el diagnóstico?

-Qué doctor... -sonrió el gallego con cariño. Empezábamos a ver las luces del hospital, la blancura de las paredes bajo la luna.- No se movía ni se quejaba, empezaba a inflarse como un globo, costillas en el pulmón, una tibia al aire, conmoción casi segura. Pero cayó de espaldas arriba de dos sillas y, perdóneme, el asunto debe estar en la vertebral. Si hay o no hay fractura.

-¿Se muere o no? Usted nunca se equivocó, Herminio.

Se había equivocado muchas veces pero siempre con excusas.

-Esta vez no hablo- cabeceó mientras frenaba. *Me cambié de ropa* y empezaba a lavarme las manos cuando entró Rius.

-Si quiere trabajar -dijo-, lo tiene listo en dos minutos. No hice casi nada porque no hay nada que

el retorno a la normalidad.*

Empezó (a decir) con el más humilde

noventa o cien

cargó y descargó (Con eso le basta)

Me cambié la ropa

(b) Aquí se inicia el cotejo con el original manuscrito

hacer. Morfina, en todo caso, para que él y nosotros nos quedemos tranquilos. Sólo tirando una monedita al aire *se puede saber* por dónde conviene empezar.

-¿Tanto?-

-*Politraumatizado, coma profundo, palidez, pulso filiforme; gran polipnea y cianosis. El hemitórax derecho no respira. Colapsado. Crepitación y angulación de la sexta costilla derecha. Macidez en la base pulmonar derecha con hipersonoridad en el ápex pulmonar. El, se hace cada vez más profundo y se acentúa el síndrome de anemia aguda. Hay posibilidad de ruptura de arterias intercostales. ¿Alcanza?. Yo lo dejaría en paz.*

Entonces recurrí a mi gastada frase de mediocre heroicidad, a la leyenda *que me rodea* como la de una moneda o medalla circunscribe la efigie y que tal vez continúe próxima a mi nombre algunos años después de mi muerte. Pero aquella noche *yo no tenía ya* ni veinticinco ni treinta años; estaba viejo y cansado, y ante Rius, la frase tantas veces repetida, *no era más que una broma familiar. La dije con la nostalgia* de la fe perdida,

mientras me ponía los guantes. *La repetí escuchándome* como un niño que cumple con la fórmula mágica y absurda *que le permite entrar o permanecer en el juego.*

-A mí, le enfermos se me mueren en la mesa.

Rius se rió como siempre, me apretó un brazo y se fue. Pero casi enseguida, mientras yo trataba de averiguar cuál era el caño roto que goteaba en los lavatorios, se asomó para decirme:

-Hermano, falta algo en el cuadro. *No le hablé de la mujer*, no sé quién es, *que estuvo pateando, o trató de patear* al próximo cadáver en la sala del cine y que se acercó a la ambulancia para escupirlo cuando el gallego y Fernández lo cargaban. Estuvo rondando

se puede averiguar
(saber)

López Gutiérrez (1)

(....) Yo lo dejaría en paz

que rodea (me rodea)

yo ya no tenía

no pasa era más que una
broma familiar. La dije
mientras me ponía los
guantes con la nostalgia

La repetí oyéndome

para (que le permite)
entrar en el juego

Está No le hablé de la
mujer que estuvo
pateando, al o trató de
patear,

(1) En el original Onetti deja el diagnóstico en suspenso y escribe "López Gutiérrez, el nombre del médico amigo a quien va a consultar para escribirlo."

por aquí y la hice echar; pero juró que volvía mañana y que tiene derecho a ver al difunto, tal vez a escupirlo sin apuro.

Trabajé con Rius hasta las cinco de la mañana y *pedí un litro de café para ayudarnos a esperar*. A las siete apareció Fernández en la oficina con la cara de desconfianza que Dios le impone para enfrentar *los grandes sucesos*. La cara estrecha e infantil entorna entonces los ojos, se inclina un poco con la boca en guardia y dice: "Alguien me estafa, la vida no es más que una vasta conspiración para engañarme".

Se acercó a la mesa y quedó allí de pie, blanco y torcido, sin hablarnos.

Rius dejó de improvisar sobre injertos, se abstuvo de mirarlo y manoteó el último sandwich del plato; después se limpió los labios con un papel y preguntó al tintero de hierro, con águila y dos depósitos secos:

-¿Ya?

Fernández respiró para oírse y puso una mano sobre la mesa; movimos las cabezas y le miramos el desconcierto y la sospecha, la delgadez y el cansancio. Idiotizado por el hambre y el sueño, el muchacho se irguió para seguir fiel *a la manía de alterar* el orden de las cosas, del mundo en que podemos entendernos.

-La mujer está en el corredor, en un banco, con un termo y un mate. Se olvidaron y pudo pasar. Dice que no le importa esperar, que tiene que verlo. A él.

-Sí, hermanito- dijo lentamente Rius; le reconocí en la voz la malignidad habitual de las noches de fatiga, la excitación que gradúa con destreza-. ¿Trajo flores, por lo menos? *Se acaba el invierno y cada zanja de Santa María debe estar llena de yuyos*. Me gustaría romperle la jeta y dentro de un momento le

voy a pedir permiso *al jefe* para darme una vuelta por los corredores. Pero entretanto la yegua esa podría visitar al difunto y *tirarle una florcita* y después una escupida y después otra flor.

pedí un litro de café y esperamos (2)

los grandes sucesos (buenos o malos).

a su costumbre de alterar

Se acabó el invierno y en cada zanja de Santa María debe estar llena de culos de perros.*

al director (jefe)

y tirarle una flor de yuyo

(2) Aquí Onetti saca una flecha del original y anota: "ponga cosas"

El jefe era yo; de modo que pregunté:

-¿Qué pasó?

Fernández se acarició velozmente la cara flaca, comprobó sin esfuerzo la existencia de todos los huesos *que le había prometido Testut* y se puso a mirarme como si yo fuera el responsable de todas las estafas y *los engaños que saltaban para sorprenderlo con misteriosa regularidad*. Sin odio, sin violencia,

descartó a Rius, mantuvo sus ojos suspicaces en mi cara y recitó:

-Mejorarla del pulso, respiración y cianosis. Recupera esporádicamente la lucidez.

Aquello era mucho mejor de lo que yo esperaba oír a

las siete de la mañana. *Pero no tenía base para la seguridad*; así que me limité a dar las gracias moviendo la cabeza y elegí turno para mirar el águila bronceada del tintero.

-Hace un rato llegó Dimas -dijo Fernández-. Ya le pasé todo. ¿Puedo irme?

-Sí, claro -Rius se había echado contra el respaldo del sillón y empezaba a sonreír mirándome; tal vez nunca me vio tan lejos, *acaso nunca me quiso tanto* como aquella mañana de primavera, tal vez estaba averiguando quién era yo y por qué me quería.

-No, hermano -dijo cuando estuvimos solos-. Conmigo, cualquier farsa; pero no la farsa de la modestia, de la indiferencia, la inmundicia que se traduce sobriamente en "una vez más cumplí con mi deber". Usted lo hizo, jefe. *Si esa bestia no reventó* todavía, no revienta más. Si en el club le aconsejaron limitarse a un certificado de defunción -es lo que yo hubiera hecho, con mucha morfina, claro, *si usted por cualquier razón no estuviera en Santa María*-, yo le aconsejo ahora darle al tipo un certificado de inmortalidad. Con la conciencia tranquila y la firma endosada del doctor

que le había prometido---
------(3)

y los engaños. Recitó sin (que saltaban para sorprenderlo con regularidad misteriosa

y recitó:
López Gutiérrez (4)

Aquello era mucho mejor
que* lo que* yo

Pero todavía no tenía
base para la seguridad

Hace un rato llegó x

tal vez (acaso) nunca me
quiso tanto

Si ese animal no reventó

si usted por cualquier
razón no estuviera en la
ciudad

(3) Deja el espacio libre que
luego completará con
"Testut"

(4) Nuevamente Onetti
anota el nombre del médico
para completar después el
informe que le consultará

Rius. Hágalo, jefe. Y robe en seguida del laboratorio *un cóctel de hipnóticos* y váyase a dormir veinticuatro horas. Yo me encargo de atender al juez y a la policía, me comprometo a organizar los salivazos de la mujer que espera mateando en el corredor.

Se levantó y vino a palmearme, una sola vez, *pero demorando el peso y el calor de la mano*.

-Está bien -le dije-. Usted resolverá si hay que mandar a despertarme.

Mientras me quitaba la túnica, con una lentitud y una dignidad que no provenían exclusivamente del cansancio, admití *que el éxito de la operación*, de las operaciones me importaban tanto como el cumplimiento *del viejo sueño irrealizable: arreglar con mis propias manos*, y *para siempre*, el motor de mi viejo automóvil. Pero no podía decirle esto a Rius porque lo comprendería sin esfuerzo y con entusiasmo; no podía decírselo a Fernández porque, *afortunadamente, no podría creerme*.

De modo que me callé la boca y en el viaje de regreso *en la ambulancia oí con ecuanimidad* las malas palabras admirativas del gallego Herminio y acepté con mi silencio, ante la historia, *que la resurrección que acababa de suceder en* el Hospital de Santa María no hubiera sido lograda ni por los mismos médicos de la capital.

Decidí que mi coche podía amanecer otra vez frente al club y me hice llevar con la ambulancia hasta mi casa. La mañana, rabiosamente blanca, olía a madereselvas y se empezaba a respirar el río.

-Tiraron piedras y decían que iban a prenderle fuego al teatro -dijo el gallego cuando llegamos a la plaza-. Pero apareció la policía y no hubo más que las piedras que ya le dije.

un coctel de ----- (5)

pero dejando el peso y el calor de la mano.

que el buen éxito de la operación,

de un viejo sueño irrealizable: arreglar con mis propias manos, y definitivamente
afortunadamente, no podría comprenderlo.

en la ambulancia escuché con ecuanimidad que la resurrección que acaba de obtenerse *

Decidí que mi coche podía pasar la noche (amanecer) frente al Club como tantas otras veces (otra vez frente al Club)

(5) Por tercera vez deja el espacio para completar los datos médicos.

Antes de tomar las píldoras comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia; con buena suerte y *paciencia tal vez llegara* a enterarme de la mitad correspondiente a nosotros, los habitantes de la ciudad. Pero era necesario resignarse, *aceptar como inalcanzable el conocimiento de la parte que trajeron consigo los dos forasteros y que se llevarían de manera diversa, incógnita y para siempre.*

Y en el mismo momento, con el vaso de agua en la mano, recordé *que todo aquello había* empezado a mostrármese casi una semana antes, un domingo nublado y caluroso, mientras miraba el ir y venir en la plaza *desde una ventana del bar del hotel.*

El hombre movedizo y simpático y el gigante moribundo *atravesaron en diagonal la plaza* y el primer sol amarillento de la primavera. El más pequeño llevaba una corona de flores, una coronita de pariente lejano para un velorio modesto. Avanzaban indiferentes a la curiosidad que hacía nacer la bestia lenta de dos metros; sin apresurarse pero resuelto, *el movedizo marchaba con una irrenunciable dignidad.* con una levantada sonrisa diplomática, como flanqueado por soldados de gala, como si alguien, un palco con banderas y hombres graves y mujeres viejas, lo esperara en alguna parte. Se supo que dejaron la coronita, entre bromas de niños y alguna pedrada, al pie del monumento a Brausen.

Antes de tomar las píldoras (somniaferas) y paciencia llegaría* tal vez (6)

aceptar que como que habían traído los dos forasteros y que se llevarían (de manera diversa) incógnita y para siempre.

que todo había aquello había

desde las una ventana del bar del Hotel. atravesaron la plaza en diagonal

el movedizo marchaba con una ineludible * (no puede despojarse) dignidad, (7)

(6) Es usual que Onetti subraye las palabras y sonidos que se repiten para corregirlas después. Aquí había subrayado las terminaciones en "ría" y cambia para evitar repetición (7) "Ineludible" aparece subrayado en el original y la disconformidad de Onetti con el término se aclara en el paréntesis donde anota la idea que busca transmitir: "no puede despojarse";

A partir de aquí las pistas se embrollan *un poco*. *El pequeño, el embajador*, fue al Berna para alquilar una pieza, tomar una aperitivo y discutir los precios sin pasión, *distribuyendo sombrerazos, reverencias e invitaciones baratas*. Tenía entre cuarenta y cuarenta y cinco años, el tórax ancho, la estatura mediana; había nacido para convencer, para crear el clima húmedo y tibio en que florece la amistad y *se aceptan las esperanzas*. Había nacido también para la felicidad, o por lo menos para creer obstinadamente en ella, contra viento y marea, *contra la vida y sus errores*. Había nacido, sobre todo, lo más importante, *para imponer cuotas de dicha a todo el mundo posible*. Con una natural e invencible astucia, sin descuidar nunca sus fines personales, sin preocuparse en demasía por el incontrolable futuro ajeno.^c

Estuvo a mediodía en al redacción de *El Liberal* y volvió por la tarde para entrevistarse con Deportes y obtener *el anuncio gratis*. Desenvolvió el álbum con fotografías y recortes de diario amarillentos, con grandes títulos en idiomas extraños; *exhibió diplomas y documentos* fortalecidos en los dobleces por papeles engomados. Encima *de la vejez de los recuerdos*, encima de los años, de la melancolía y el fracaso, paseó su sonrisa, *su amor incansable y sin compromiso*.

-*Está mejor que nunca. Acaso, algún kilo de más. Pero justamente para eso estamos haciendo esta tournée sudamericana. El año que viene, en el Palais de Glace, vuelve a conquistar el título. Nadie puede ganarle, ni europeo ni americano.*^d *¿Y cómo íbamos a saltearnos Santa María en esta gira que es el prólogo de un campeonato mundial? ¡Santa María! ¡Qué cosa, qué playa, qué aire, qué cultura!*

embrollan un poco. El gigante moribundo llegó a tiempo. El pequeño, el embajador repartiendo sombrerazos, reverencias e invitaciones (baratas)

y se aceptan los convencimientos *. contra la vida y sus estafas.

para repartir e imponer cuotas de felicidad a todo el mundo posible.

el anuncio * gratis

exhibió diplomas y certificados (8)

la vejez de los recortes su amor infinito y sin compromiso

- ¿Y cómo íbamos a saltearnos S.M.
S.M. Qué cosa, qué playa, qué aire, qué cultura.

(c) En este punto Onetti escribe en el original el siguiente resumen de cómo debe continuar la historia: (Visita a El Liberal, los álbumes -el gigante en misa- el cartel de desafío en la Plaza)

(d) Este párrafo no aparece en el original.

(8) Evita la repetición con "engomados".

El tono de la voz era italiano, pero no exactamente; había siempre, en las vocales y en las eses, un sonido inubicable, un amistoso contacto *con la complicada extensión del mundo*. Recorrió el diario, jugó con los linotipos, abrazó a los tipógrafos, estuvo improvisando su asombro al pie de la rotativa. Obtuvo, al día siguiente, un primer título frío pero gratuito: <<Ex campeón de lucha *en Santa María*>>. Visitó la redacción durante todas las noches de la semana y el espacio dedicado a *Jacob van Oppen* fue creciendo diariamente hacia el sábado del desafío y la lucha.

El mediodía del domingo en que los *vi desfilar por la plaza con la coronita barata*, el gigante moribundo estuvo media hora de rodillas en la iglesia, rezando frente al altar nuevo de la Inmaculada; dicen que se confesó, juran haberlo visto golpearse el pecho, presumen que introdujo después, vacilante, una cara enorme e infantil, húmeda de llanto, en la luz dorada *del atrio*.

2. CUENTA EL NARRADOR

Las tarjetas decían *Comendador Orsini* y el hombre conversador e inquieto las repartió sin avaricia por toda la ciudad. Se conservan ejemplares, algunos de ellos autografiados y con adjetivos.

Desde el primer -y último- domingo, Orsini alquiló la sala del Apolo para las sesiones de entrenamiento, a un peso la entrada durante el lunes y el martes, a la mitad el miércoles, a dos pesos el jueves y viernes, cuando el desafío quedó formalizado y *la curiosidad* y el *patriotismo* de los sanmarianos empezó a llenar el Apolo. Aquel mismo domingo fue clavado en la plaza nueva, con el correspondiente permiso municipal, el cartel de desafío. En una foto antigua el ex campeón mundial de lucha de todos los pesos mostraba los bíceps y el cinturón de oro; agresivas letras rojas *concretaban el reto*: 500 pesos 500 a quien

con la vastedad del complicada vastedad del mundo
(Ver si está antes) (9)

en S. M.

a Constant Le Marin

El domín En el mediodía del domingo en que los *vi desfilar con la c* por la plaza con la coronita

del atrio *

Comendatore Orsini

patr iotismo

reiteraban el desaf
(concretaban el reto)

(9) Entre paréntesis aparece esta anotación de Onetti que busca evitar reiteraciones pero no interrumpe la escritura para cotejar.

suba al ring y no sea puesto de espaldas *en 3 minutos por Jacob van Oppen*.

Una línea más abajo el desafío quedaba olvidado y se prometía una exhibición de lucha grecorromana entre el campeón -volvería a serlo antes de un año- y *los mejores atletas de Santa María*.

Orsini y el gigante habían entrado al continente por Colombia y ahora bajaban de Perú, Ecuador y Bolivia. En pocos pueblos fue aceptado el desafío y siempre *van Oppen* pudo liquidarlo en un tiempo medido por segundos, *con el primer abrazo*.

Los carteles evocaban noches de calor y griterío, teatros y carpas, públicos aindiados y borrachos, la admiración y la risa. El juez alzaba un brazo,

van Oppen volvía a la tristeza, pensaba ansioso en la botella de alcohol violento que lo estaba esperando en la pieza del hotel y Orsini sonreía avanzando bajo las luces blancas del ring, tocándose con un pañuelo aún más blanco el sudor de la frente:

-Señoras y señores... -era el momento de dar las gracias, de hablar de reminiscencias imperecederas, de vivir al país y a la ciudad. Durante meses, estos recuerdos comunes habían ido formando América para ellos; alguna vez, alguna noche, ya lejos, antes de un año, podrían hablar de ella y reconocerla sin esfuerzo, sin más ayuda que tres o cuatro momentos reiterados y devotos.

El martes o el miércoles Orsini trajo en coche al campeón *hasta el Berna*, concluida la casi desierta sesión de entrenamiento. La gira se había convertido ya en un trabajo de rutina y los cálculos sobre los pesos a ganar tenían escasa diferencia con los pesos que se ganaban. Pero Orsini consideraba indispensable para el mutuo bienestar, *mantener su protección* sobre el gigante. *Van Oppen* se sentó en la cama y bebió de la botella; Orsini se la quitó con dulzura y trajo del cuarto de baño el vaso de material plástico que usaba por las

en 3 minutos por
Constant Le Marin

y *dis* los mejores atletas
de S. M.

Le Marin
con la primer toma
Aparte de sus recuerdos
personales, tan distintos y
tan separados de la pareja
que habían formado y de
su intención, evocaban
noches de calor

Le Marin

al Berna

mantener su dominio
Le Marin

mañanas para enjuagarse la dentadura. Repitió amistosamente la *vieja frase*:

-Sin disciplina no hay moral -hablaba el francés como el español, su acento no era nunca definitivamente italiano-. Está la botella y nadie piensa robártela. Pero si se toma con un vaso, es distinto. Hay disciplina, hay caballerosidad.

El gigante movió la cabeza para mirarlo; *los ojos azules estaban turbios* y parecía *usar la boca entreabierta para ver*. <<Disnea otra vez, angustia>>, pensó Orsini. <<Es mejor que se emborrache y duerma hasta mañana>>. Llenó el vaso con caña, bebió un trago y estiró la mano hacia *van Oppen*. Pero la bestia se inclinó para sacarse los zapatos y después, resoplando, segundo síntoma, se puso de pie y examinó la habitación. Al principio, con las manos en la cintura, miró las camas, la alfombra inútil, la mesa y el techo; luego caminó para comprobar *con un hombro* la resistencia de las puertas, *la del pasillo* y del cuarto de baño, la resistencia de la ventana que no daba a ninguna parte.

<<Ahora empieza -Continuó Orsini-; la última vez fue en Guayaquil. Tiene que ser un asunto cíclico, pero no *entiendo* el ciclo. Una noche cualquiera me estrangula y no por odio; porque me tiene a mano. Sabe, sabe que el único amigo soy yo>>.

El gigante volvió lentamente, descalzo, al centro de la habitación, con una sonrisa de burla y desprecio, los hombros un poco doblados hacia adelante. Orsini se sentó cerca de la mesa endeble y puso la lengua en el vaso de caña.

-*Gott* -dijo *van Oppen* y empezó a balancearse con suavidad, como si escuchara una música lejana e interrumpida; tenía *la tricota negra* demasiado ajustada, y los pantalones de vaquero que le había comprado Orsini en Quito-. No. ¿Dónde estoy? ¿Qué estoy haciendo aquí?- con los enormes pies afirmados en el piso, movía el cuerpo, miraba la pared por encima de la cabeza de Orsini.

-Estoy esperando. *Siempre estoy esperando en un lugar* que es una pieza de hotel de un país de negros hediondos y siempre estoy esperando. Dame un vaso. No tengo miedo; eso es lo malo, nunca va a venir nadie.

la *vieja frase* (Doy antes?) (10)

tenía los ojos turbios y parecía ver con la boca. "Disnea otra vez, (angustia)".

Le Marin

con un codo
las del pasillo

pensó Orsini

entiendo *

-Mierda -dijo el gigante (Le Marin)
el pullover *negro

Siempre estoy esperando
en un lado

(10) Como antes (ver nota 9), es esta otra llamada de atención del autor sobre su escritura que busca eliminar reiteraciones.

(e) Aquí termina el original manuscrito del comienzo de *Jacob y el otro*.

6. CUENTA EL PRINCIPE

Era una ciudad alzada desde el río, en setiembre, *a cinco centímetros más o menos al sur del ecuador*. Me desperté, sin dolores, en la mañana del cuarto del hotel, llena de claridad y calor. *Jacob me masajeaba el estómago y reía para ayudar* la salida de los insultos que terminaron en uno solo, repetido hasta que no pude fingir el sueño y me enderecé:

-Viejo puerco- en alemán purísimo, casi en prusiano^a.

El sol lamía ya la pata de la mesita y pensé con tristeza que nada podía salvarse del naufragio. Por lo menos -empezaba a recordar-, eso era lo que convenía ser pensado y a esa tristeza debían ajustarse mi cara y mis palabras. *Algo previó van Oppen* porque me hizo tragar un vaso de jugo de naranja y me puso un cigarrillo encendido en la boca.

-Viejo puerco- dijo, mientras yo me llenaba los pulmones de humo.

Era la mañana del sábado, estábamos *aún en Santa María*. Moví la cabeza y lo miré, hice un balance rápido de la sonrisa, la alegría y la amistad. Se había puesto *el traje gris claro¹, los zapatos de antílope, equilibraba en la nuca el Stetson*.

Pensé de golpe que él tenía razón, que en definitiva *la vida siempre tiene razón*, sin que importaran las victorias o las derrotas.

-Sí- dije, apartándole la mano-, soy un viejo puerco. Los años pasan y empeoran las cosas. ¿Hay lucha hoy?

-Hay- cabeceó con entusiasmo-. Te dije que iban a volver y volvieron.

Chupé el cigarrillo y me estiré en la cama. Me bastó verle la sonrisa para comprender que *Jacob*, aunque le rompieran el espinazo *en la cálida noche de*

a una cuarta más o menos al sur del Ecuador

Constant me masajeaba el vientre y reía para ayudarse

Algo previó Le Marin

aún en S .M.

el traje gris caro, los zapatos de gamuza, sujetaba en la nuca el Stetson (1)

Constant
en la tibia noche

(a) Esta frase permanece invariable tanto en el original manuscrito como en el mecanografiado. Prueba de que Onetti pensó su personaje como alemán aun antes de cambiarle el nombre de Constant Le Marin por el de Jacob van Oppen

(1) Es probable que el "el traje gris claro" sea una errata que se perpetuó, ya que en todos los originales Onetti escribe "caro", un adjetivo que concuerda con las intenciones de Jacob, sus preparativos para triunfar.

sábado que cualquiera podía predecir, había ganado. Tenía que ganar en tres minutos; pero yo cobraba más. Me senté en la cama y me estuve sobando la mandíbula.

-Hay lucha- dije-, *el Campeón* decide. Pero, por desgracia, el *manager* ya no tiene nada que decir. Ni una botella ni un golpe bastan para suprimir todo.

Van Oppen se puso a reír y el sombrero cayó sobre la cama. Su risa había sido *descuidada por los años*, era la misma.

-Ni un golpe ni una botella -insistí-. Quedamos en que el Campeón no tiene *aliento, por ahora*, para soportar una lucha, un esfuerzo verdadero, que dure más de un minuto. Eso queda. El Campeón no podría doblar al turco. El Campeón se morirá de una muerte *misteriosa cuando llegue el segundo* cincuenta y nueve.

Veremos en la autopsia. Creo que, por lo menos, en eso quedamos.

-*En eso quedamos. No más de un minuto -asintió van Oppen*; alegre otra vez, joven, impaciente. La mañana llenaba ahora toda la habitación y yo me sentía humillado por mi sueño, *por mis reparos*; por mi bata con el peso del revólver descargado.

-Y hay -dije lentamente, como queriendo vengarme-, que no tenemos quinientos pesos. De acuerdo, todo el mundo lo sabe, el turco no puede ganar. Pero tenemos que hacer, y ya es sábado, el depósito de quinientos pesos. Sólo nos queda para los pasajes y para una semana en la capital. Y después que Dios diga.

Jacob recogió el sombrero y volvió a reírse. Movía la cabeza como un padre sentado *en el banco* de un parque junto a su pequeño hijo desconfiado.

-¿Dinero? -dijo sin preguntar-. ¿Dinero para hacer el depósito? ¿Quinientos pesos?

Me dio otro cigarrillo encendido y puso el pie izquierdo, que es más sensible, encima de la mesita. *Deshizo el nudo* del zapato gris, se descalzó y vino para mostrarme un rollo de billetes verdes. Era dinero de verdad. Me dio cinco billetes de diez dólares y tuvo un fanfarronear.

-¿Más?

El campeón

Le Marin
olvidada por los años

por ahora, aliento

misteriosa en el segundo

En eso quedamos. (No
más de un minuto) -
asintió Le Marin.
por mis escrúpulos.

Constant
en un banco

Desató los cordones

-Está bien-dije-. Sobra.

Mucho dinero volvió al zapato; entre trescientos y quinientos dólares.

De modo que al mediodía cambié el dinero, y como el campeón había desaparecido-no hubo tricotas con iniciales ni trotecitos por la rambla aquella mañana-me fui al restaurante del Plaza y comí como un caballero, como hacía mucho tiempo no comía. Tuve un café hecho en mi mesa y licores apropiados y un habano muy seco pero que se podía fumar.

Completé el almuerzo con una propina de borracho o de ladrón y llamé al hotel; el campeón no estaba; los restos de la tarde eran frescos y alegres,

Santa María iba a tener su gran noche. Dejé al conserje el número del diario para que Jacob combinara conmigo la ida al Apolo y un rato después me senté en la mesita del archivo, con Deportivas y dos caras más. Mostré el dinero:

-Para que no haya ninguna duda. Pero prefiero entregarlo personalmente en el ring Si es que van Oppen muere de un síncope; o si tiene que contribuir a los gastos del velorio del turco.^b

De modo que, enseguida del almuerzo, cambié los billetes y fui a "El Liberal" a hacer el depósito. (2)

o de ladrón y fui hasta "El Liberal" para depositar el dinero y reparar los daños de mi simpatía (alcanza?) (3)

Llamé al hotel y el

el número de la redacción para que Constant combinara conmigo la ida al Apolo y me senté

Le Marin

(2) Aquí termina el primer original manuscrito- Doc.A-. En el mismo punto-retomando la frase con una variante que se mantendrá en el original mecanografiado y en la versión final se inicia el segundo original manuscrito -doc.B-. Allí se lee: "De modo que al mediodía cambié el dinero; y como el campeón había desaparecido-no hubo *camisetas* tricotas con iniciales ni trotecitos por la rambla aquella mañana -me fui a *comer* al Plaza al restaurante del Plaza"

(3) El "alcanza" entre paréntesis parece una anotación de Onetti previendo los cambios que después efectivamente hará sobre este fragmento.

(b) Este párrafo es un agregado que Onetti señaló en el texto mecanografiado con una llamada y escribió con su letra en una hojita aparte. No figuraba en el documento B.

Jugamos al póker, perdí y gané, hasta que avisaron que van Oppen estaba en el cine. Faltaba media hora larga para las nueve; pero nos pusimos los sacos y tomamos *autos viejos*, para recorrer las pocas cuadras del pueblito que nos separaban del cine, para acentuar el carnaval, el ridículo.

Entré por la *puerta trasera* y fui al cuarto abrumado de carteles y fotografías, *furiosamente invadido* por un olor de mingitorio y engrudo rancio. Allí estaba *Jacob: con el slip celeste, color dedicado a Santa María*, y el cinturón de Campeón del Mundo que brillaba como el oro, haciendo flexiones. Me bastó verlo -los ojos aniñados, limpios y sin nada; la corta curva de la sonrisa- para entender que no quería hablar conmigo, que no deseaba prólogos, nada que lo separara de lo que había resuelto ser y recordar.

Me senté en un banco, sin escuchar si contestaba o no a mi saludo, y me puse a fumar. Ahora en este momento, dentro de unos minutos, llegaba *el final de la historia*. De ésta, la del Campeón Mundial de Lucha. Pero habría otras, *habría también* una explicación para *El Liberal, Santa María* y pueblos vecinos.

<<Pasajera indisposición física>> me gustaba más que <<exceso de entrenamiento provocó el fracaso del Campeón>>. Pero *mañana* no publicarían la C mayúscula y acaso ni siquiera el discutible título. *Van Oppen* continuaba haciendo flexiones y yo combatía el olor a amoníaco encendiendo un cigarrillo con el anterior, sin olvidar que la limpieza del aire es la primera condición para un gimnasio.

Jacob subía y bajaba como si estuviera solo, movía horizontales los brazos, parecía, a la vez, más flaco y más pesado. A través de la *catinga*, a la que se estaba incorporando su sudor, yo trataba de oírlo respirar. También el ruido de la sala invadía el cuarto maloliente. *Tal vez el campeón* tuviera resuello para un minuto y medio, nunca para dos o tres. El turco

autos para recorrer que se
llenaron de fotógrafos y
cámaras
puerta del costado
abrumado* furiosamente
inundado *

Consant con el pantalón*
celeste, color dedicado a
S. M. y el cinturón* de
Campeón* (4)

el fin de la historia

habría (también)
S. M.

mañana ya no
Le Marin

(Jacob) Subía

catinga*

Nunca Tal vez el cam-
peón

(4) Marcamos con asterisco *
las palabras que Onetti subrayó para repensar. Aquí - como
en la mayoría de los casos -
marca -y luego evita- la rima y
repetición de sonidos y pala-
bras.

permanecería de pie hasta que sonara la campana, *con sus enfurecidos* bigotes negros, con los *púdicos* pantalones hasta media pierna *que yo imaginaba*-y no me equivoqué-, con la novia pequeña y dura aullando de triunfo y rabia junto a las tablas del escenario del cine Apolo, junto a la alfombra calva que seguiré llamando tapiz. No quedaban esperanzas, *no rescataríamos* nunca los quinientos pesos. *El ruido chusma de la sala llena e impaciente iba creciendo.*

-Hay que ir- le dije al difunto que hacía calistenia. Eran las nueve en punto en mi reloj; salí del mal olor y anduve por los *corredores oscuros* hasta llegar a la boletería. Antes de las nueve y cuarto había terminado de revisar y firmar *el borderó*. Volví al cuarto hediondo -el griterío anunciaba que *van Oppen* ya estaba en el *ring*-, me puse en mangas de camisa después de guardarme *el dinero en un bolsillo del pantalón* y anduve al revés los corredores hasta entrar en la sala y subir al escenario. Me aplaudieron y me insultaron, agradecí con cabezadas y sonrisas, seguro de que en el Apolo *había mas de setenta personas* que no habían pagado entrada. Por lo menos, no me *llegaría nunca* el cincuenta por ciento correspondiente.

Le quité la bata a Jacob, crucé el ring para saludar al turco y tuve tiempo apenas para otro par de payasadas^c.

con los enfurecidos bigotes (5) púdicos* que yo le imaginaba

pero no rescataríamos pesos pero el ruido chusma de una sala llena e impaciente.

corredores en penumbra

borderaux

Le Marin

el dinero (en un bolsillo del pantalón) y

por lo menos setenta personas

llegaría (nunca) el cincuenta por ciento correspondiente(6)

Hay un sudor, perdón por la palabara, que nada tiene que ver con la temperatura, que ni siquiera empieza en la cara, como corresponde ser notado, (inicialmente), sino en partes del cuerpo que no deben ser enumeradas aquí.

(c) Este texto fue agregado a mano a la copia mecanografiada. El que anotamos en la columna de variantes da inicio del doc. C.; y fue eliminado.

(5) En doc. D: "con enfurecidos bigotes".

(6) Aquí termina el segundo original manuscrito. doc. B.

Sonó la campana y ya era imposible no respirar y entender el olor *de la muchedumbre* que llenaba el Apolo. Sonó la campana y dejé a *Jacob* solo, mucho más solo y para siempre *que como lo había dejado en tantas madrugadas, en esquinas y bares, cuando yo empezaba* a tener sueño y aburrirme. Lo malo era que aquella noche, mientras me separaba de él para sentarme en una platea de privilegio, no estaba dormido ni

me sentía aburrido. *La primera campana era para despejar el ring.* La segunda para que empezara la

lucha. Engrasado, casi joven, sin mostrar *los kilos*, *Jacob fue girando, encorvado, hasta ocupar el centro del ring y esperó con una sonrisa.*

Abrió los brazos y esperó al turco que parecía

haberse ensanchado. Lo esperó sonriendo hasta que lo tuvo cerca, hizo un paso atrás y de pronto avanzó para dejarse abrazar. Contra todas las reglas, Jacob mantuvo los brazos altos durante diez segundos. Después afirmó las piernas y giró; puso una mano en la espalda del desafiante y la otra, también el antebrazo, contra un muslo. Yo no entendía aquello y seguí sin entender durante el exacto medio minuto que duró la lucha. Entonces vi que el turco salía volando del *ring* atravesando con esfuerzo los aullidos de los *sanmarianos* y desaparecía en el fondo oscuro de la platea.

(8) En el original esta frase termina así "... con puntos suspensivos. Seguramente dejando para después su conclusión. La frase que sigue en el original "no seguía sudando..., sentía mal olor, olor a fósforo" fue eliminada.

Allí termina el original manuscrito -doc. c; en la copia mecanografiada se corresponde con la página 6 según numeración manuscrita de Onetti. Falta, sin embargo, la número 7, donde seguramente debía estar el fragmento que concluía la idea. La página 8, se inicia con un texto (puede corresponder como se anota aquí al final del capítulo anterior) donde se lee: "Alguna risa de mujer vieja debajo de la ventana". Sigue otra anotación:

de la chusma
Constant Le Marin
que (como) lo había
dejado en (tantas)
madrugadas, en esquinas
y bares, cuando (yo)
empezaba a tener sueño y
aburrirme

La primera campana era
para echarnos (para
despejar el ring).

los quilos, Constant Le
Marin ocupó el centro del
ring y esperó con una
sonrisa. Horas o días
después comprendí que él
sabía (desde antes),
segundo por segundo,
qué iba a pasar aquella
noche en El Apolo. (7)

Lo esperó sonriendo
hasta...(8)

No seguía sudando, se
sentía mal olor, olor a
fósforo

(7) "Horas o días
después..." esta frase fue eli-
minada en la versión meca-
nografiada.

Había volado, con los grandes bigotes, con la absurda *flexión de las piernas que buscaban en el aire sucio apoyo y estabilidad. Lo vi pasar cerca del techo, entre los reflectores, manoteando. No habíamos llegado a los cincuenta segundos* y el campeón había ganado o no, según se mirara. Subí al *ring* para

ayudarlo a ponerse la bata. *Jacob sonreía como un niño*, no escuchaba los gritos y los insultos del público, el clamor creciente. Estaba sudado pero poco; y en cuanto *le oí la respiración supe que la fatiga le venía de los nervios y no del cansancio.*

En seguida empezaron a caer sobre el *ring* pedazos de madera y botellas vacías; yo tenía mi discurso completo, mi exagerada sonrisa para *extranjeros. Pero* continuaban cayendo los proyectiles y los gritos no me hubieran dejado hablar.

Entonces los milicos se movieron con entusiasmo, como si no hubieran hecho otra cosa desde el día en que consiguieron empleo, dirigidos o no,

(8) "Cuando vuelva el turco: sentir que mi vida estaba justificada, sentir que la vida tome un sentido y había lugar para la esperanza. No era sobre el tapiz, claro, sobre la vieja, apolillada y raída alfombra que conseguimos prestada en... Pero era roja, o había sido. Era en el aire y como dicen los niños, el aire es libre."

flexión de piernas que buscaban siempre en el aire, apoyo y estabilidad. Lo vi pasar alto de abajo, entre los reflectores, en el aire caldeado por la chusma aullante. No habíamos llegado a los cincuenta (cuarenta) segundos

(Jacob) sonreía como un niño feliz.

le oí la respiración apenas si supe que la fatiga le venía de los nervios y no del cansancio. El Turco había volado limpiamente para romperse el cogote contra el filo de una silla. ??? (9)

(En) seguida

extranjeros. Mi tesis era: gané el mejor o gana el que tuvo más suerte. Se refería también a una futura, próxima, hipotética revancha. Pero..

Entonces empezaron a moverse los milicos, con entusiasmo, como si jamás hubieran hecho nada desde el día en que consiguieron empleo. Dirigidos o no,

(9) Los signos de interrogación figuran en el original mecanografiado donde la frase está tachada.

supieron distribuirse y organizarse y *comenzaron a romper* cabezas con los palos flamantes hasta que sólo quedamos en el Apolo *el campeón, el juez y yo*

y empezaron a romper
el campeón, el referee y
yo

sobre el *ring*, los milicos en la sala, *el pobre muchacho muerto, de veinte años*, colgado sobre dos sillas. Fue entonces, y nadie supo de dónde, y yo sé menos que nadie, *que apareció junto al turco* la mujer chiquita, la novia, y *se dedicó* a patear y a escupir al hombre que había perdido, al otro, mientras yo felicitaba a Jacob sin alardes y asomaban por la puerta los enfermeros o médicos cargados con la camilla.

el pobre turco muerto, de
20 años,
que apareció la mujer
chiquita, la novia, y
empezó a patear y a
escupir al hombre que
había perdido (10)

(10) El final, desde "y empezó a patear" está manuscrito en una hoja aparte agregada.

Otra variante de este final se reproduce a continuación bajo el título: "Otro final para Jacob y el otro".

OTRO FINAL PARA JACOB Y EL OTRO

Hay una hoja suelta de cuaderno en la que figura un fragmento de *Jacob y el otro* que corresponde a la escena última de la lucha en la visión de Orsini. Difiere del final definitivo y de las otras versiones originales. Pone el acento en el Príncipe y en el dinero:

"Aunque el odio, los botellazos y los pedazos de madera no establecían una diferencia equitativa entre el campeón y yo, me pareció conveniente bajar del ring y preocuparme del cadáver colgado entre dos sillas. Había tanta gente y se movía tan desprovista de concierto que tuve que hacer turno sentado en una butaca. Constant seguí en el ring, saludando no se sabe qué con los dos brazos en el aire, rodeado geométricamente por cuatro policías. Me pasé el pañuelo (desplegado) por la cara y de inmediato todos dejaron de reconocerme. Saqué del bolsillo los cinco billetes de cien pesos y me los metí en la media del pie izquierdo, casi junto a los dedos. Yo era un pobre viejo anónimo, sorprendido por el escándalo, [más]¹ tal vez Le Marin recordara el truco, tal vez la gloria le hiciera olvidar todo. Rengueando, atravesé la gente y el calor. El turco estaba quieto, más muerto que un pescado; pensé en las vértebras cervicales y me puse a rezar en silencio cuando llegaron los tipos de la ambulancia, con túnicas demasiado blancas, limpias, arrimaron una camilla y empezaron a cargar los cien, ciento veinte kilos.

1. "más" entre paréntesis rectos es una anotación de Onetti para completar, luego, la narración.

JACOB Y EL OTRO: UNA HOJA HUERFANA

Lo que sigue es la transcripción de una hoja manuscrita que pertenece indudablemente al cuento, pero ha sido sustituida por otra versión. Corresponde a la versión del narrador y al momento de la historia en que Orsini visita el gimnasio:

"La ducha se había llevado el sudor del pobre gimnasio improvisado¹ de modo que Orsini sólo podía oler respirar la angustia renovada, el aroma (es?) creciente del miedo al mundo y la desgracia de un miedo animal sin causa

concreta

discernible

señalable².

1. El orden primitivo de la frase era: "El sudor del pobre gimnasio improvisado se lo había llevado la ducha". La numeración interlineada -1, 2, 3,- altera el orden tal como lo transcribimos arriba.

2. Los tres adjetivos alineados muestran el proceso de la escritura en borrador al igual que el "es" entre paréntesis e interrogativo.

UN EPILOGO PROVISORIO

El estudio de los originales de *Jacob y el otro*, no es sólo un testimonio de la práctica escrituraria de Onetti, sino que permite, a pesar de su fragmentariedad, establecer algunas conclusiones sobre la construcción del cuento.

Dos hechos se destacan: la génesis de su estructura en tres partes y el cambio de nombre de su protagonista.

1. De los originales disponibles se deduce que la versión del médico que abre el relato fue la última en ser escrita. Lo prueba la versión más primitiva del final que aquí recogimos bajo el título de "*Otro final para Jacob y el otro*". En esa versión primitiva Orsini engaña a Jacob, se guarda el dinero en la media y lo abandona en el ring; en cambio, la mujer no aparece. En la versión definitiva, Orsini permanece en el ring junto a Jacob y al juez y Adriana se hace presente para patear y escupir el cadáver. Este final sí coincide con la introducción de Díaz Grey que da cuenta de la huida de los dos extranjeros después de la pelea y desarrolla el tema del odio de la mujer. El cambio compromete la idea del cuento ya que se inclina por salvar la amistad de la pareja protagónica y por ahondar en la representación del mal que encarna Adriana. el epílogo puesto al comienzo que es la narración del médico, permite asimismo al escritor dar allí las explicaciones más pragmáticas del desenlace -la huida de Santa María, el resultado de la lucha- para evocarlas apenas al final de modo que no resten dramatismo a la escena. Permite, sobre todo, crear el juego de intriga y suspenso para develarlo recién en unas breves líneas finales y cerrar con precisión la estructura del relato.

2. La otra revelación significativa del estudio de los originales ya fue señalada y está en el cambio de nombre de su protagonista. Fue éste un cambio tardío según queda registrado y compromete a la interpretación simbólica del nombre de Jacob y al título. Si, por un lado, el cambio es prueba de la deliberación significativa del nombre, por otro, plantea la interrogante -imposible ya de resolver- de si toda la historia fue concebida teniendo en cuenta el mito bíblico y la decisión de explicitarlo posterior, o si fue ésta una percepción más tardía.

En cuanto al modo de escritura de Onetti, estos originales ratifican las desganadas explicaciones que sobre sus costumbres de escritor dio Onetti en numerosos reportajes: la escritura manuscrita y en lápiz que evocan el hábito de escribir en la cama apoyado en su brazo izquierdo; la posterior corrección sobre una copia mecanografiada hecha por Dolly, su esposa; y el cuidado, apenas, por evitar repeticiones y gerundios. Permiten, además, reconocer, en las huellas de los distintos papeles empleados, en las correcciones y apuntes de la escritura en marcha, algunos otros rasgos. La cualidad lírica de la prosa onettiana -tantas veces anotada- tiene su mapa en el cuidado que delatan las correcciones. La mayoría de las variantes anotadas

responden a la intención de pulir el lenguaje, de evitar rimas casuales, de agregar palabras, quitarlas o alterar su orden con el idéntico afán de crear el ritmo de la frase, de buscar -escribiendo dos o tres opciones- la palabra justa. Al mismo tiempo advertimos el fluir de una narración que no se detiene hasta atrapar la idea buscada y la atmósfera del relato. Onetti anota "para después" aquello que debe ser investigado o decidido como ocurre aquí con los diagnósticos médicos y con el nombre de algún personaje. Tampoco se detiene ante palabras y por momentos deja por el camino el comienzo de una sílaba sin molestarse en tacharla. Es la contrapartida del preciocismo de la corrección. La narración deja sus huellas de inconformidad, apunta el plan a seguir o se detiene apenas para sugerir otras posibilidades.

No son los manuscritos de Onetti páginas torturadas por la corrección, pero registran con fidelidad en esos trazos grandes -excesivos para un autor de su caudal- y en la casi provocadora displicencia que delatan las hojas de cuaderno ordinario manchadas y nunca atesoradas, las huellas de su pasión por la escritura.

**ILUSION DE REALIDAD Y
SUPERACION DE LA PARALEPSIS EN
“EL INFIERNO TAN TEMIDO” DE
ONETTI**

J. Guillermo Renart, uruguayo, enseña en la Universidad de Ottawa. Autor de numerosos estudios en el campo de los modernos trabajos sobre el lenguaje, entre los que recordamos "Problemas semióticos de la narrativa ideológica de personaje: Tulio Montalbán y Julio Macedo de Unamuno" y "Bases narratológicas para una nueva lectura de El infierno tan temido, de Onetti".

ILUSION DE REALIDAD Y SUPERACION DE LA PARALEPSIS EN "EL INFIERNO TAN TEMIDO" DE ONETTI

Guillermo Renart

La realidad y la ficción son (entre otras cosas) códigos semióticos. Permítaseme dar por supuesta esta idea, quizás axioma (he tratado de ella en otros lugares, e.g. Renart 1989: 388ss.); agregaré ahora otra idea, tal vez otro axioma, que se sitúa un paso más allá. La intensa *ilusión* de realidad que puede surgir de una obra literaria, es (entre otras cosas) un sub-código semiótico, y éste se subsume en uno u otro de los dos códigos antedichos, el de la realidad o el de la ficción. Así, un suceso, un personaje, un problema, de la literatura, serán necesariamente, o bien reales, o bien ficcionales, y podrán emitir una fuerte sensación de realidad desde su condición real o ficcional. Si la obra literaria es ficcional, consta necesariamente de dos grandes planos referenciales, el externo y el interno (ver Risco 1982: 70-71, 1987: 14-16), y ambos pueden conllevar una intensa ilusión de realidad, sea en su conjunto, sea en ciertos componentes. El referente externo es real por definición; pueden componerlo, e.g., ciertas sensaciones y emociones familiares, y de ellas surgir la ilusión de realidad. Pero tal ilusión puede brotar también de la historia misma, o de los personajes que la actualizan, que son componentes del referente interno; y el referente interno, en la obra ficcional, es por definición ficcional en todo o en parte. En los textos ficcionales, pues, la ilusión de realidad puede surgir de uno solo de los dos referentes o de ambos, se adscriban al código de la realidad o al de la ficción. Es precisamente de ambos referentes que tal ilusión fluye en el texto literario que habrá de ocuparnos. La lectura del mismo que he de proponer se hace posible por esa capacidad semiótica fundamental de los textos ficcionales.¹

Dos precisiones se imponen. Primera: La ilusión de realidad es, sin duda, un hecho subjetivo --o mejor, "sujetivo"; del sujeto lector--, pero no menos es un hecho objetivo. Quiero decir, no existe como ilusión (*formaliter*) si no es percibida como tal por un sujeto capaz de percibirla. Pero, asimismo, debe antes surgir (*causaliter*) de cierto objeto. ¿Cuál es ese objeto en la obra literaria? Aquí debe hacerse la segunda precisión: Acabo de decir que ese objeto es el referente interno y/o el externo, o componentes de los mismos. Pero propongo que, más exactamente, ese objeto es *el mundo imaginal*² que el texto literario sugiere, pertenezca dicho mundo al referente interno, o al externo, o a los dos. Uno o ambos portan dicha ilusión en último término, pero ésta surge *directamente* del mundo imaginal que ellos suscitan. En efecto, todo

texto literario --pensemos, por ejemplo, en un texto narrativo-- nos hace figurar un mundo imaginal, compuesto de sensaciones y/o sentires que la imaginación evoca; cuando leemos tal texto, aún desconociendo si es real o ficcional (y antes de preguntarnos "¿será verdad o no?"), dicho mundo imaginal o componentes del mismo pueden conllevar para nosotros, o bien la ilusión, más o menos intensa, de su realidad, o bien ninguna ilusión de tal clase. En todo caso, es a ese mundo imaginal que adscribimos *directamente* el sub-código "ilusión de realidad", y no a los códigos antedichos. Ciertamente es que tal sub-código queda subsumido últimamente en uno u otro de aquéllos, no hay otra alternativa, pero ello ocurrirá a través de la mediación del mundo imaginal que el referente interno, o el externo, o ambos, nos hacen figurar.³ Allí es donde directamente reside la ilusión de realidad en sentido objetivo --y es ésta la que constituye el sub-código "ilusión de realidad". Adviértase que en este trabajo se entenderá generalmente "ilusión de realidad" en el sentido objetivo: como sub-código; cuando se la entienda en sentido "sujetivo", quedará evidenciado por el contexto.

Por cierto, uno se siente tentado de llamar *verosimilitud* a la ilusión de realidad en el sentido objetivo, pero el concepto imperante de verosimilitud, a partir, al menos, de la reflexión teórica de los estructuralistas --entre los cuales no faltarían quienes lo remontarían tal cual a Platón-- la identifica específicamente con la ilusión de realidad que es filtrada por las convenciones establecidas de ciertos géneros literarios (ver *Communications* 1968) o, quizá más bien, de ciertos géneros discursales (ver Todorov 1978: 25-25). Ahora bien, la experiencia de cualquier lector de literatura confirma que la ilusión de realidad puede obtenerse *a pesar* de la violación de tales reglas. Bien se sabe, por ejemplo, que algunos de los momentos de más intensa ilusión de realidad se encuentran en los pasajes de ciertos textos fantásticos en que el lector se ve forzado a cuestionar la verosimilitud de lo narrado. La ilusión puede allí provenir de la intensa manera como se nos evocan aspectos del referente externo --así, miedos o deseos-- que sentimos como muy reales. Es indudable que las reglas de la verosimilitud podrán usarse para co-producir --en alianza semiótica con otros medios-- la ilusión de realidad, pero no son las únicas ni son necesarias, pues tal ilusión no se identifica con lo verosímil ni de ello depende, aunque lo verosímil sea uno de los medios *posibles* para producirlo. Otras palabras, como *realismo* o *lo realista*, suscitarían objeciones aún más obvias. (Supongo que si se insistiera en la conveniencia de emplear una sola palabra para significar "ilusión de realidad" en el sentido objetivo, habría que crear una: tal vez, *realisimilitud*, lo *realisímil*, adoptando en su primer componente la misma terminación que la del componente respectivo de la palabra latina originaria de "verosímil" --i.e., *verisímil*--; en este trabajo, sin embargo, prefiero sencillamente hablar de "ilusión de realidad").

"El infierno tal temido" (1957) de Onetti, texto ficcional --y quizás el cuento de Onetti más valorado por la crítica⁴ --estimula una lectura en la que los mundos imaginables que surgen de ambos referentes, el interno y el externo, resuman una fuerte ilusión de realidad. (Esa lectura sólo es, como siempre en la semiótica literaria, una

lectura posible entre otras lecturas posibles; nótese bien que *sólo* así la concibo y *sólo* así la presento). A esa ilusión contribuye centralmente el narrador básico mediante su carácter homodiegético y otros rasgos de su estatus, en eficaz colaboración con otros elementos convergentes del texto⁵. Tal convergencia en la función semántica hace que estos elementos formen una red de procedimientos semióticos nucleada en la homodiégesis de dicho narrador. Mantiene éste sin merma su homodiégesis, y la ilusión de realidad no sufre amenguamiento, en los enunciados suyos que suponen un acceso cognicionalmente privilegiado a la mente de los personajes. En tales instancias no se produce, pues, la *paralepsis* que comúnmente ocurriría; se evita la *paralepsis*, precisamente, como consecuencia de la misma ilusión de realidad, con lo cual se cierra el círculo estético en apropiada circularidad semiótica.

En efecto, cuando un narrador homodiegético emite enunciados que presuponen privilegio cognicional, se cancelaría ordinariamente la homodiégesis, y en el relato de Onetti se perdería con ella el factor nuclear de la ilusión de realidad. Sin embargo, en las instancias de este relato en que se hallan tales enunciados, otros factores de la misma ilusión permanecen actuantes con intensidad ostensible, y ella genera allí y sólidamente fundamenta la presuposición (ideológica) de que lo enunciado refleja la condición humana, la condición cultural, y/o la condición personal de los sujetos de dichas acciones. En tales instancias, aunque el narrador homodiegético permanezca incapacitado para *percibir* esas acciones, tiene todo el privilegio *cognicional* (ideológico, si bien no perceptual) que necesita para emitir tales juicios desde su homodiégesis. Es entonces la ilusión de realidad la que genera un efecto --la homodiégesis del narrador-- que, antes y después de la instancia en cuestión, fue y será *factor* de la misma ilusión, cerrando así el círculo semiótico /*a* (*factor*) -> *b* (*efecto* - *factor*) -> *a* (*efecto*)/, en que el efecto se vuelve factor de su propio factor --o /*a* (*significante*) -> *b* (*significado* - *significante*) -> *a* (*significado*)/, en que el significado se torna signifiante de su propio signifiante. Como bien se sabe, tal circularidad semiótica es propia de la lectura estética (ver Eco 1979: 270-273; 1962: 160-170).

He dicho que la extensión así operada de la ilusión de realidad es una presuposición *ideológica*, y lo digo en el sentido tal vez más obvio de esa palabra --pero esta obviedad, paradójicamente, impone cierta explicación, que he de intentar enseguida. La ilusión de la realidad de la historia relatada y de su referente externo --o más bien, de los mundos imaginales que una y otro sugieren-- es tan fuerte, dentro de la lectura aludida, que en la mente de su lector implícito se opera intensamente cierto efecto, a saber: Se explica tal lector las acciones cuyo conocimiento presupone privilegio cognicional por parte del narrador, como consecuencia natural y necesaria de la "real" *condición* humana, de la "real" *condición* cultural de los actores que ejecutan esas acciones, y de la "real" *condición* personal de los mismos. Lo que así está haciendo es extender la ilusión (empírica) de realidad que dichas acciones traslucen, a juicio ontológico sobre dicha condición: "Esta acción evidentemente manifiesta una condición (o naturaleza) en su origen: así *debe* ocurrir porque es

consecuencia necesaria de la condición personal de los personajes, de su entorno cultural interiorizado, o de la condición (o naturaleza) humana”: Extiende, pues, la particularidad empírica, a ley que la trasciende, desde la cual, a su vez, se infieren y predicen acciones, incluso acciones que quedan totalmente fuera del ámbito empírico del narrador porque ni él ni nadie en el mundo evocado por su narración pueden percibir indicios ciertos o probables de la mismas. Estamos, pues, en el terreno de las categorías y de las creencias, e.e., de la ideología, la cual es --a más de otras cosas-- el “sistema de creencias, valores y categorías según el cual... (el sujeto) entiende el mundo” (Fowler 1986: 130, traducción mía; ver también Lanser 1981, Booth 1983: 419, y Kavanagh en Lentricchia y McLaughlin, eds, 1990: 306.320). Por esta vía ideológica, pues, el texto de Onetti ofrece una solución notablemente eficaz al viejo problema de la normal incompatibilidad de la homodiégesis del narrador, con el privilegio cognicional de la heterodiégesis. Una solución de tal clase puede haber sido considerada implícitamente muchas veces por críticos de la narrativa, aunque no sea moneda corriente en la narratología. Nótese que un requisito necesario para que tal proceso se realice es la plena identificación ideológica del lector implícito con el narrador que sólo puede generarse de la identificación óptica personal del narrador con el autor implícito. Este requisito se realiza en el relato de Onetti porque el narrador, a más de situarse en un nivel “público”, está dotado de privilegio cognicional, honestidad, competencia y credibilidad (ver Lanser 1981: 151-152, 169-172).

He expuesto varias de estas ideas en otro trabajo mío (Renart 1992b); el presente artículo presupone parte de la tarea allí realizada, por lo cual debo brevemente recordar aquí algunas ideas más entre las examinadas allí con cierta extensión (incluso valiéndome aquí de las mismas palabras cuando ello convenga). Estas ideas retomarán y elaborarán las que vengo exponiendo en lo que va del presente artículo. La ilusión de realidad surge, en el texto de Onetti, ya del mundo imaginario evocado en la “historia”, nivel superficial de la antedicha lectura. Recordemos esa historia una vez más mediante el cabal resumen de Mario Benedetti:

Risso, el protagonista, se ha separado de su mujer, a consecuencia de una infidelidad de extraño corte (ella se acostó con otro, pero sólo como una manera de agregar algo a su amor por Risso). La mujer desaparece, y al poco tiempo empieza a enviar (a él, y a personas con él relacionadas) fotos obscenas que, increíblemente, van documentando su propia degradación. Risso llega a interpretar (y ella misma pretende hacer, podemos agregar) esa agresiva publicidad, ese calculado desparramo de la impudicia, como una insólita, desesperada prueba de amor. Y quizá (pese al testimonio de alguien que narra en tercera persona y adjetiva violentamente contra la mujer) tuviera razón. Lo cierto es que el último envío acierta “en lo que Risso tenía de veras vulnerable”; acierta en el preciso instante en que el hombre había resuelto volver con ella (Benedetti 1981: 138-139).

El mundo imaginal de esta historia (parte del referente interno o significado) tiene una doble función semiótica: por una parte, constituir requisito de la ilusión de realidad, y por otra, ser eficaz portador de esa ilusión.

Es requisito semiótico de la ilusión de realidad en cuanto paradigma metonímico de cierto referente externo que rezuma tal ilusión. Detengámonos un instante en esta idea. Para el lector implícito de la lectura a la que me refería, la historia evoca, como su referente externo, cierta problemática humana envuelta en un mundo imaginal de intensos sentires; este mundo está henchido de una fuerte ilusión de realidad. Tal evocación se realiza por vía metonímico-consecuencial, pues la historia resulta un caso ejemplar --consecuencia bien ilustrativa-- de dicha problemática y del mundo en que ésta se enraíza y vive. La problemática consiste en una dicotomía existencial desgarradora⁶: De un lado, la radical necesidad humana de amor, y del otro, la imposibilidad de que ese amor se realice o persista, a causa de cierta clase de ataques que, con tanta frecuencia, se infringen recíprocamente los seres que se aman. Se trata de esos ataques que son en verdad signos desesperados de la necesidad de amor, pero que parecen significar algo bien distinto --odio, deseo de destrucción-- y por ello provocan incomprendiones fatales para las relaciones y los individuos involucrados. Es la historia, pues, la que evoca, como su referente externo, la problemática y el medio en que ésta se inserta: ese mundo imaginal henchido de ilusión de realidad. Es la historia, por tanto, el requisito semiótico de la ilusión de realidad del referente externo.

Por otra parte, la eficaz evocación del carácter real del referente externo, permite a nuestro lector implícito --en la dirección semiótica inversa: desde el referente externo al interno-- apreciar una intensa ilusión de realidad ya en el mundo imaginal de la historia misma, el cual así se vuelve eficaz portador de esa ilusión. Esa ilusión saturaría incluso las partes "increíbles" o "extrañas". Pienso especialmente en las dos inusuales acciones de Gracia --su relación sexual con otro hombre para enriquecer su amor a Risso, y el envío de las fotografías como desesperado acto de amor al mismo Risso--, y la heroica comprensión afectiva y moral de éste. Todo ello podrá ser superficialmente extraño, pero no menos es fruto de unas motivaciones y aspiraciones profundamente reales para cierto nivel psíquico e ideológico del lector implícito. Tal lector estaría respondiendo al texto --al mundo imaginal que el texto nos envoca-- con una tácita aserción de esta suerte: esa es la realidad ficcional que proyecta fielmente la realidad real. Así ocurrió y debía ocurrir en la ficción, sea ello perceptible o no al narrador o a otro observador humano, porque responde a la realidad familiar y comprobada: en parte, a la realidad de "nuestra" común condición humana --la que compartimos esos actores y yo y todos los seres humanos--, en parte a la realidad de la condición personal de dichos actores, y en parte, a la realidad de "nuestra" condición cultural --la de ellos y la mía. (La proporción de la atribución a cada una de estas realidades depende obviamente de los presupuestos filosóficos --o bien cultos, o bien de sabiduría popular, etc.-- que profese el individuo concreto que encarne al lector implícito en cada instancia de lectura).

No sólo, pues, las acciones de esta historia, tomadas aisladamente, rezuman en tal lectura completa realidad; también lo hacen los actores de la historia, los personajes, incluido el homodiegético narrador. Y esto, principalmente, porque el lector que asume en sí al lector implícito siente entre ellos y nosotros⁷ una perfecta cercanía óptica, existencial, emocional e incluso moral --en formas diferentes con los diversos personajes--, y aún cultural -- en grados distintos según las concretas raíces de los individuos que encarnan al lector implícito (ver nota (7)). En particular, al homodiegético narrador-autor implícito no lo siente como un ser ajeno a la humanidad --porque no participará en la historia como un personaje, ni por posesión de propiedades extranaturales, como sería un privilegio cognicional humanamente inalcanzable. Lo siente como una representación de nuestra mentalidad y nuestra cultura, y de la mentalidad y la cultura de sus personajes, que participa como testigo óptica, existencial, emocional y moralmente compenetrado al máximo con la historia que cuenta, con su tragedia y su problemática. Resulta así la voz de nuestra realidad: de nuestro pensar, sentir y querer. Por ello, para tal lector, los dos personajes protagonistas merecerán plenamente la empatía que el narrador muestra con ellos (en grados diferentes: con Risso más que con Gracia), pues es expresión exacta de la suya. Una empatía afectuosa porque valora a esos seres, y porque es comprensiva de los errores que ellos cometen a causa de las profundas insatisfacciones actualmente inherentes a la condición y existencia humanas-- de las cuales son ellos, para dicho lector, proyección viviente. Y a la vez que esta honda empatía hacia los sujetos mismos, sus actos, sin embargo, merecen para tal lector una evaluación positiva o negativa según sean aceptables o condenables por una moral que, según él, todos compartimos o deberíamos compartir, y a la que, por tanto, también ellos deben someterse.

En suma, tal lector implícito encuentra una fuerte ilusión de realidad en el mundo imaginal del referente externo que la historia evoca, y éste permite al mundo imaginal de la historia misma henchirse todo de esa ilusión. De la fusión de ambos mundos de la mente del lector resulta un solo mundo imaginal de sensaciones y sentires que fluyen de actores, acciones, recuerdos, problemas, ideas... --impregnados de dicha ilusión. Elemento clave de la misma ilusión es la cercanía del lector implícito al narrador (representémosla como *l.i. ->n.*), y del narrador a los personajes (*n. -> pss.*):

l.i. -> n. -> pss.

Pero he dicho más arriba que la supervivencia de la homodiégesis --núcleo de la red semiósica productora de la ilusión de realidad-- podría cuestionarse seriamente en los pasajes en que el narrador opera con privilegio cognicional. La misma ilusión de realidad, sin embargo (también veíamos), aplica una solución semiósicamente circular a las paralepsis que se originarían. La ilusión de realidad (veíamos, en fin) se mantiene en tales momentos sostenida por los otros factores suyos que entonces siguen operantes, y así pueden prolongarse en extensión ideológica. Ahora bien, el

momento clave de esta operación semiótica es el comienzo del texto, específicamente las secciones primera y segunda de las siete en que el texto se divide: se da allí la prueba de fuego a la solución aplicada a la paralepsis, y se facilita así su realización en el resto del relato. Queda, pues, sugerida la convivencia de un examen detenido del fenómeno --el cual incluye un despliegue complejo y sumamente eficaz de la red semiótica-- en ese sector del cuento. A ese examen deberá seguir el estudio de la solución a la paralepsis aplicada en el mismo sector y en los otros sectores del cuento donde se requiere su aplicación. En ambos casos, aunque en mayor grado en el primero, lo esencial del trabajo consistirá en un análisis de texto --una *explication de texte*-- incluyente de los aportes de la narratología y concebida desde un marco semiótico-estético (ver al respecto la conclusión a este trabajo).

Antes de acometer la tarea recién delineada, agregaré una breve alusión a la función del artículo mío (Renart 1992b) acerca del cual dije más arriba que éste presupone buena parte de la tarea allí realizada. Dicho artículo es principalmente un estudio teórico de los componentes de la red semiótica, en particular de los que pertenecen al dominio de la narratología; todos ellos requerían, a mi ver, aclaraciones o precisiones de orden terminológico o conceptual, incluyendo, en más de un caso o aspecto, una nueva propuesta teórica. Por ello he de remitir a dicho artículo (así como algún otro trabajo mío) en los lugares en que uso conceptos allí examinados. Adviértase desde ahora, no obstante, que mi concepción narratológica se inserta en la narratología que principalmente arranca en Henri James, se desarrolla y re-formula en Genette 1972 y 1983, y se complementa en Lanser 1981 y (para la focalización) en Vitoux 1982 --continuándose hoy, por ejemplo, en buena parte de los estudios recogidos bajo el título "Narratology revisited" (1990 y 1991) en tres números recientes de *Poetics Today*.

1. EL NARRADOR INICIAL: SU (APARENTE) HETERODIEGESIS

El narrador que se perfila en los dos primeras frases del cuento parece necesariamente heterodiegético:

La primera carta, la primera fotografía, le llegó al diario entre la medianoche y el cierre. Estaba golpeando la máquina, un poco hambriento, un poco enfermo por el café y el tabaco, entregado con familiar felicidad a la marcha de la frase y a la aparición dócil de las palabras. (1293).

La postulación del carácter heterodiegético del narrador por fuerza ocurre si el lector de este segmento opera con una convención de la lectura ficcional predominante hoy día; aceptada implícitamente tal convención en la lectura, se genera aquí un narrador heterodiegético "en grado cero" --adoptando (y adaptando) la expresión domesticada para la narratología por Lanser (1981). Esa convención consiste, como es sabido, en

presuponer que es heterodiegético el narrador siempre que en el discurso del mismo, (a) no haya signos positivos (ni gramaticales, ni de otra clase) de homodiegesis, lo cual se observa en las dos frases citadas; (b) haya signos manifiestos de privilegio cognicional, lo cual se verifica en la segunda frase: "un poco hambriento", "familiar felicidad", etc. En ausencia de marcas positivas que cuestionen la postulada inferencia, imagine al lector oír a un narrador heterodiegético, a más de cognicionalmente privilegiado.

2. EL NARRADOR HOMODIEGÉTICO (PRIMERA MANIFESTACIÓN) Y SU UNICIDAD CON EL NARRADOR INICIAL

Tal clase de narrador se continúa durante poco tiempo: Si calculamos el tiempo de la lectura en términos de número de páginas (ver Genette 1972: 127), observamos un cambio tras sólo una página y media de lectura (en un total de unas catorce páginas para todo el cuento). El cambio es lingüísticamente nítido, y queda marcado también visualmente por que aquí se produce la primera separación tipográfica del texto en secciones distintas --que sumarán siete en total. La nueva sección comienza así:

Cuando Risso se casó con Gracia César, nos unimos todos en el silencio, suprimimos los vaticinios pesimistas. (1294)

La primera persona del plural, destacada por su reiteración anafórica en las dos oraciones gramaticalmente principales, presupone que este narrador pertenece al círculo de amistades o conocidos de Risso y Gracia César. La frase, además, puede connotar afectividad y valoración de los dos protagonistas por parte de los miembros de tal círculo. En efecto, ese *silencio* en que *todos se unen*, no sólo evidencia sincera preocupación por el futuro de la pareja; puede también sugerir (y el contexto del cuento confirma la sugerencia) una buena voluntad hacia los nuevos esposos que surge de afecto y estima auténticos⁸.

Si se acepta que empiece aquí a perfilarse un narrador con tales características (que se han de consolidar en el resto del cuento), ¿cuál es la relación de este narrador con el delineado al principio? En la lectura que propongo, como he dicho, se trata siempre del mismo narrador. Motiva aquí tal lectura, ante todo, la identidad de ambos narradores en actitud emocional y en postura ideológica --postura, específicamente, axiológico-moral-- hacia Risso. Dos aspectos dominan en la situación de Risso presentada al comienzo del cuento. Uno es el estado psico-físico en que redacta habitualmente los artículos para el periódico --testimoniado por la segunda frase del cuento, citada más arriba--; se entremezclan entonces cierta hambre, cierta debilidad, y la victoria empecinada de los automatismos placenteros, sostenidos no poco por los efectos drogales del café y el tabaco. Otro aspecto es el horror moral y emocional

causado por la recepción de la primera fotografía, que ocurre a continuación de la anterior --pero que el narrador anuncia, en el *estilo* de su discurso, desde el principio--, unido a una profunda comprensión afectiva hacia la culpable y al indulto moral de la misma.

2.1 EL ESTILO Y LAS ACTITUDES DEL NARRADOR INICIAL

Ambos aspectos de la situación de Risso presentada al principio del cuento quedan sugeridos por la repetición de palabras, de frases, de segmentos con la misma función sintáctica, formando series de elementos coordinados; el discurso adquiere así un carácter insistente, golpeante, incluso a veces algo entrecortado. Como ejemplo de la sugerencia del primer aspecto mediante estos rasgos estilísticos, véanse las dos primeras frases del cuento, citadas más arriba; como ejemplo de la sugerencia del segundo, véanse las siguientes:

Traía una foto, tamaño postal; era una foto parda, escasa de luz, en la que odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas, como en relieve, como gotas de sudor rodeando una cara angustiada. Vio por sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto. (1293-1294)

Nótese que para la sugerencia del segundo aspecto de la situación, --horror-comprensión-indulto-- el estilo, además, se preña dramáticamente de carga simbólica --"parda", "escasa de luz", "se acrecentaban", "márgenes sombríos", "gruesas", "indecisas", "como en relieve", "como gotas de sudor"... Es el narrador el que habla, pero la expresión de su discurso se pliega dócilmente al contenido, el cual consiste en el pensar y sentir de Risso, con su mente y con su cuerpo, en esa coyuntura. Ese amoldamiento estilístico hincha la presentación de las acciones de Risso de ilusión de realidad. Por otra parte, sugiere poderosamente --y esto ahora nos importa aún más-- la onda empatía del narrador con Risso (sobre este efecto del estilo ver Renart 1992b (E)). La empatía impregna, tanto la respuesta emocional de dicho narrador, como su participación en la reacción axiológico-moral del personaje. Parece el narrador competir plenamente la constatación y la desaprobación del "odio" y la "sordidez" entrañados en la acción, así como también, poco después, la comprensión y la compasión del sujeto de los mismos (Gracia César) que Risso demuestra.

2.2 REGULACIÓN DE LA INFORMACIÓN POR EL NARRADOR INICIAL: FUNCIONALIDAD NARRATIVA, NO-INDIVIDUALIZACIÓN DEL NARRADOR, INFORMACIÓN "N=P", FOCALIZACIÓN INTERNA (OBJETO O SUJETO)

Pero no es sólo el estilo el que plasma la actitud emocional y la actitud axiológico-moral del narrador que inicia el relato. Este narrador, además, se pone al total servicio funcional de las *acciones* importantes para el personaje: Empieza el relato directamente informando de tales acciones, sin dar ningún antecedente, sin hacer ninguna "presentación" de Risso o de la historia a relatarse. A ello se agrega la evitación de todo comentario suyo de carácter evaluativo. Más aún (y sobre todo), la información que da se limita casi estrictamente a ser la misma que el personaje posee, --i.e., a la categoría $N=P$, siendo P aquí Risso--, con lo cual genera su propia cercanía informacional al personaje (sobre "cercanía informacional" ver Renart 1992b: 1138 *passim*). Consecuentemente emplea, según lo exija al atenerse a tal categoría, focalización objeto interna --por ejemplo, la segunda frase del cuento, arriba citada--, o focalización objeto externa con Risso como sujeto de la misma --por ejemplo, la visión de "la mano roja y manchada de tinta de Partidarias entre su cara y la máquina, ofreciéndole el sobre" (1293), o de la periodista de Sociales, que Risso ve "desde arriba" (1294) (para los conceptos aquí empleados de focalización externa e interna, objeto y sujeto, ver Renart 1992b (D)). Incluso el omitir la información que el personaje *desearía* no tener --aunque en realidad tenga a pesar suyo-- parecería remitir a la misma norma; se trata de la información sobre el contenido de la primera fotografía, acerca del cual Risso "supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto" (1294). Sólo más adelante, cuando narra los acontecimientos del día siguiente al de la llegada de la segunda fotografía, informará --por referencia anafórica: "también"--, que en la primera foto había un hombre, y cual era su postura: "también aquí el hombre estaba de espaldas" (1296). Y sólo después de dar esta información pasará a una descripción detallada del contenido de la primera foto, "natural" entonces pues corresponde al repetido mirarla --"había mirado muchas veces la foto de Brasil": (1296)-- por parte de Risso, y al prolongado reflexionar de Risso sobre ella. Sin embargo, no informará de tal contemplación y reflexión al llegar con su relato a ese tiempo de la historia sino días después, en un pasaje retrospectivo --"había mirado"--. Se puede bien sentir esto como correlato icónico a nivel del relato (entendido éste por oposición a la historia) de la resistencia del personaje a aceptar esa realidad y del proceso que esa realidad desencadena en él.

Tan entero esfuerzo del narrador por ajustarse a su función narrativa y por no hacer referencias explícitas a sí mismo, libera su discurso de factores *destacantes* de su propia identidad de "persona", "actor", o "instancia narrativa". Y de ese ceñirse fielmente a la información del personaje tomado como centro de conciencia, fácilmente brota, como bien lo sabe una narratología ya secular, la simpatía del lector, surgida a su vez de la empatía del narrador y/o del autor implícito. Sobre todo y

principalmente, agreguemos, si el narrador *transfiere* la expresión de su pensar y sentir acerca del personaje y la historia a su narración vivida del pensar y sentir *del personaje*.

Es precisamente por *sumarse* a la fuerza de la antedicha postura informacional del narrador (acerca de "postura informacional" ver Renart 1992b: 1141ss.) la fuerza de su estilo, que se potencia máximamente la eficacia del último: La magistral sintonización del estilo del narrador con las vibraciones interiores del personaje; su frecuente "traducción" de esas vibraciones a palabras y expresiones que el propio personaje no podría verosímilmente crear (recuérdese, por ejemplo, la carga simbólica que desborda de la descripción de la primera foto recibida); todo ello alcanza una eficacia reduplicada porque su fuerza expresiva se agrega a la que proporciona la postura informacional del narrador. Así se logra la sugerencia de plena apropiación axiológica y emocional, por parte del narrador, de la importancia vital que rebosan para el personaje sus experiencias.

2.3. EL ESTILO INDIRECTO LIBRE EN EL DISCURSO DEL NARRADOR INICIAL

A los hechos estilísticos indicados en los apartados precedentes --los más constantes y característicos-- se agrega frecuentemente otro elemento que contribuye al mismo efecto, así reforzándolo; es el estilo indirecto libre. Bien conocida es la capacidad de sugerir cercanía informacional, emocional e ideológica del narrador al personaje, que tiene este fenómeno, mediante la transposición del discurso oral o mental del segundo en el discurso primero. Para que tal capacidad se actualice, se requieren, en los segmentos pertinentes y en el contexto, ciertas actitudes del narrador con respecto al personaje, que aquí se dan en grado notable --son las que precisamente acabamos de ver--: seriedad con respecto al personaje y a las experiencias de él que el estilo indirecto libre expresa; respeto, valoración, empatía, que sean corroborados por otros signos textuales --como los que acabamos de considerar. (Por otra parte, otra vez, la fuerte ilusión de realidad que emana del nuevo personaje --la mujer de Sociales-- es también sugerida por el estilo del narrador).

En un segmento, el estilo indirecto libre, es evidente:

Risso la miraba desde arriba. El pelo claro, teñido, las arrugas del cuello, la papada que caía redonda y puntiaguda como un pequeño vientre, las diminutas, excesivas alegrías que le adornaban las ropas. (1294)

Lo evidencia un verbo de percepción --"miraba"--, que anuncia el objeto de esa percepción, indicado en la oración siguiente, sin subordinar sintácticamente esta última oración; la evidencia se completa con la ausencia en esta última de un verbo sintácticamente principal. Basta ahora la adecuación verbal y pronominal que ya existen --imperfectos, tercera persona: "caía", "adornaban", "le"-- para que el estilo indirecto libre se complete.

En otros dos segmentos se dan también las mismas características, con la diferencia de que falta el verbo de percepción en la oración que los precede --pero se sobrentiende sin ninguna dificultad-- y de que en esos segmentos hay verbo principal. No hay, pues, rasgos evidenciadores del estilo indirecto libre, pero la lógica de la diégesis parece imponerlo igualmente. Se trata, en efecto, de los dos segmentos que describen el aspecto, respectivamente, del sobre --desde "El sobre decía su nombre... "hasta"... el sello de Bahía" (1293)-- y de la foto que éste contenía --desde "Traía una foto... "hasta"... una cara angustiada" (1293-1294)--, haciendo el contexto suponer que se los presenta según Risso los ve.

Hay también un segmento en que podemos legítimamente aplicar la "hipótesis" del estilo indirecto libre (sobre esta "hipótesis" ver Renart 1992b: (F)), con ventaja para la lectura que vamos proponiendo. Me refiero a la descripción de las acciones y lugares de los personajes visibles desde el sitio en que Risso ha estado trabajando y donde ha de abrir el sobre:

El negro, en el fondo, revolvía del archivo y la madura mujer de Sociales se quitaba lentamente los guantes en su cabina de vidrio, cuando Risso abrió descuidando el sobre. (1293)

Parece cierto que el contexto no obliga a presuponer un verbo como "advertir" referido a Risso (Risso advirtió/advertía que...) al principio de este segmento. No obstante, la circunlimitación del discurso al ámbito diegético de la percepción de Risso que se ha venido, y se continuará, operando en el contexto, admite tal lectura (y la recomienda el mantenimiento de los efectos semánticos señalados hasta aquí). Por su parte, las características gramaticales la aceptan; así los verbos de las dos oraciones principales --imperfectos en tercera persona: "revolvía", "se quitaba"--, o los déicticos implícitos --"en el fondo (de este sitio)", "en su cabina de vidrio (visible aquí/en este piso)".

2.4 LA PARALEPSIS ESTILÍSTICA Y SU SOLUCION

Complementando el acercamiento emocional e ideológico del narrador al personaje que se realiza mediante los componentes semióticos considerados hasta aquí, hallamos otro componente que produce el mismo efecto, pero como operando en dirección inversa, i.e., desde el personaje, en este caso desde el estilo del discurso del mismo. He llamado paralepsis estilística a este fenómeno discursal (en Renart 1992b [C]), y lo he descrito como la presencia de rasgos estilísticos inaccesibles al emisor del discurso en el momento de la emisión. Se da principalmente en el siguiente texto mental del personaje:

Es una mujer también ella. Ahora le miro el pañuelo rojo en la garganta, las uñas violentas en los dedos viejos y sucios de tabaco, los anillos y pulseras,

el vestido que le dio en pago un modisto y no un amante, los tacos interminables tal vez torcidos, la curva triste de la boca, el entusiasmo casi frenético que le [sic] impone a las sonrisas. Todo va a ser más fácil si me convenzo de que también ella es una mujer. (1294)

Veamos qué rasgos estilísticos del discurso del narrador tiene aquí el discurso del personaje cuya ocurrencia parezca inverosímil --que sean, pues, atribuidos inverosímilmente por el narrador al discurso del personaje. Se destacan dos principalmente, el grado de concisión expresiva, y la sofisticación figurativa de ciertas expresiones. La concisión expresiva es patente en expresiones como éstas: "las uñas violentas en los dedos viejos y sucios de tabaco", "el vestido que le dio en pago un modisto y no un amante". La inusual figuratividad, propia del estilo de un escritor culto y no de un personaje con el limitado cultivo cultural de Risso, es evidente en estas expresiones (subrayo las palabras relevantes): "las uñas *violentas*", "los tacos *interminables*", "la curva *triste* de la boca", "el entusiasmo *casi frenético* que le *impone* a las sonrisas". La sofisticación estilística se destaca más aún cuando se advierte que en todas las palabras, menos la última, la figuratividad reside en los adjetivos. Ahora bien, ni la concisión antedicha, ni esta figuratividad, parecen accesibles a este personaje en la situación de emitir discurso mental como reacción espontánea e inmediata a un suceso imprevisto (sería incluso dudoso que el personaje tuviera capacidad de lograrlo con tiempo y trabajo), tanto por el contraste flagrante con el estilo de su discurso escrito (1293, 1206), como (nuevamente) por la escasez de su cultura, lo cual parece inferible de los datos que se nos dan sobre su vida pasada y presente. A los rasgos estilísticos antedichos se agrega otro que no resultaría del todo inverosímil en sí mismo; conviene, en todo caso, mencionarlo por su importancia en el efecto de acercamiento del personaje al narrador. Me refiero al destaque del carácter enumerativo, el cual --agregado a la conclusión sumarial "Todo va a ser más fácil..."-- estructura todo el párrafo del personaje. También este carácter enumerativo se había manifestado antes, y se confirmará luego, como rasgo estilístico ostensible del discurso del narrador.

He sugerido que la solución a la paralepsis estilística, y el consigue acrecentamiento de la eficacia de su "acercar" el personaje al narrador, se consiguen aquí mediante la ilusión de que no existe la paralepsis (ver Renart 1992b [C]). La causa principal de tal ilusión es la incitación en el lector de cierta confusión entre el discurso del personaje y el del narrador. Un factor de esta confusión relativa es que este texto del personaje no queda aislado diegéticamente (como quedaría si tratara de otros contenidos de la historia) ni tipográficamente (en párrafo aparte y precedido por guión, como en diálogo, o simplemente como emisión monologal del personaje: ver 1296: "Bueno --dijo en voz alta..."). Por lo contrario, se integra en un párrafo donde lo precede un texto del narrador con los mismos rasgos estilísticos (que, agreguemos, se reiterarán en la parte subsiguiente del texto del narrador). Además, la parte del texto del narrador que precede al texto de Risso, se refiere a los mismos contenidos de la

diégesis que suscitan las reflexiones mentales del personaje, y tales contenidos se dan -se narran- simultáneamente a dichas reflexiones por ellos sugeridas. Más aún, el texto del narrador estimula la aplicación de la hipótesis del estilo indirecto libre antes aludida, con el consabido efecto que tal recurso puede tener de acercamiento emocional e ideológico del narrador al personaje. En un contexto donde operan tantas fuerzas de acercamiento como las que hemos considerado hasta aquí, es normal que esa hipótesis (esa potencialidad) se actualice.

Precisando y especificando estas observaciones, debe notarse que ya el comienzo del cuento está fuertemente marcado con el carácter enumerativo -desde "La primera carta... "hasta"... y a la aparición dócil de las palabras" (1293)-, y deja asomar el carácter figurativo -desde "entregado... "a"... palabras". En el cuarto párrafo del texto -desde "Traía... "hasta"...había visto" (1293-1294)-, el primer carácter se mantiene y el segundo se intensifica enormemente, y a ellos se agrega la concisión expresiva. En cuanto al contenido, todos los casos se refieren a procesos psíquicos del *mismo* personaje, Risso. Y el mismo tema y rasgos se observarán en numerosos textos ulteriores (la sola excepción parcial, en los textos que citaré a continuación, será el primero, pues se referirá también a un proceso probable de Gracia); así, en la tercera sección del cuento -"Al sacar...amor" (1296); "En la fotografía...reconocida" (1296); "Pero supo...sufrir" (1296)-, o en la cuarta -dos párrafos enteros, desde "La mucama..."hasta"...sonrisas" (1298), etc.

Los mismos rasgos estilísticos vuelven incluso a aparecer mitigadamente en un par de textos más del personaje: desde "Estoy solo..." hasta "...como si la hubiera merecido" (1296), y desde "Todo -insistía Risso-..." hasta "...inventemos nosotros" (1297). Mitigadamente, digo, porque está ausente el menos verosímil -la excepcional cualidad figurativa- para limitarse al uso de la enumeración y a una concisión algo destacada. Tal carácter mitigado contribuye a diluir el contraste del texto que nos ha ocupado con los otros (actuales o potenciales) del mismo emisor; entre el uno y los otros, los dos antedichos operan a manera de transición. Esto, a su vez, también contribuye, a la ilusión de que no hay paralepsis estilística y así, por consiguiente, a la solución de la misma.

2.5 UN FACTOR COADYUVANTE, LA ABUNDANCIA DE LA DETERMINACION GRAMATICAL EN EL DISCURSO DEL NARRADOR INICIAL

La intensa y vasta cercanía del narrador al personaje que así se va generando en la primera sección del cuento contribuye a que otro de los elementos característicos de esa sección -la abundancia de la determinación gramatical- libere fuertemente una de sus potencialidades semánticas: la "familiaridad" cognicional que exudan el personaje y su historia para el narrador. Esta "familiaridad" corrobora la cercanía emocional, contribuyendo también, por consiguiente, a la indentificabilidad del narrador inicial con el homodiegético que se revelará enseguida, y a la ilusión de realidad.

La determinación gramatical irrumpe, casi avasalladoramente, en el primer párrafo del cuento (subrayo los elementos determinantes):

La primera carta, la primera fotografía, le llegó al diario entre la medianoche y el cierre. Estaba golpeando la máquina, un poco hambriento, un poco enfermo por el café y el tabaco, entregado con familiar felicidad a la marcha de la frase y a la aparición dócil de las palabras... cuando vio la mano roja y manchada de tinta de Partidarias entre su cara y la máquina ofreciéndole el sobre. (1293)

He omitido el segmento referente a las carreras (perteneciente al discurso de Risso), limitándome al resto del párrafo, consistente en discurso del narrador sobre el personaje, porque lo que nos concierne ahora es la relación del narrador con el personaje (no la del personaje con sus propias figuras). Pero podría argüirse que incluso en el segmento omitido permanece -mitigada- semejante determinación, prolongándose también allí el efecto paradigmático acumulativo a que me referiré enseguida.

Dos clases de elementos determinantes se distinguen entre los del texto citado. Unos, se destacan por su carácter relativamente anómalo pues, o bien serían intercambiables con artículos indeterminantes, o bien presupondrían (lógicamente) una previa presentación (por lo común mediante el uso de tales artículos). Así "la primera carta, la primera fotografía, le llegó al diario"; estas instancias supondrían la previa presentación de la persona recipiente, del hecho de que trabaja en un diario, y del suceso que le ocurre -la recepción de una serie de cartas-fotografías. Otros elementos determinantes, o bien refieren a sustantivos ya presentados en el discurso, o bien son partes de sintagmas o estructuras de lengua en los cuales se usan de modo fijo; no obstante, por un efecto paradigmático de equivalencia y acumulación, contribuyen a destacar la fuerte presencia del aspecto determinante inherente en ellos mismos y en los de la primera clase señalada. Así, "entre la medianoche y el cierre", "estaba golpeando la máquina".

La irrupción de la determinación observada en el primer párrafo recurre, en grado equivalente, en el tercer párrafo. Ahora se describe el sobre recibido por el personaje, su situación anímica, el lugar en que se hallaba, los personajes circunstantes (1293). Una recurrencia parecida del hecho y su efecto se dan en la primera frase del cuarto párrafo, al describirse la fotografía (1294). Y una nueva irrupción del fenómeno, semejante a la operada en el primer párrafo, ocurre en el séptimo, al describir, primero el narrador y luego Risso, a la mujer de Sociales, y al aplicar Risso a Gracia las inferencias de su visión de la periodista (1294).

Todo va así situándose en el ámbito perceptivo del lector implícito como parte de una realidad bien familiar al narrador, y esa familiaridad se va imponiendo a tal lector de manera tan sutil como intensa. Le es, por tanto, más fácil aceptar que la cercanía "integral" del narrador al personaje y su historia se originan en un conocer, sentir y vivir propios de la homodiégesis -específicamente la que se da cuando esa

diégesis o mundo/cultura a la que el narrador pertenece es el mismo mundo/cultura *inmediato* del personaje.

2.6 CONCLUSIONES PARCIALES. UN REQUISITO NECESARIO DE LA UNICIDAD DEL NARRADOR: UBICACION EXTRADIEGETICA DEL NARRADOR DE LA SEGUNDA SECCION

Queda así el lector real de la primera sección del cuento envuelto en cierto contexto semiósico fuertemente marcado, cuya característica más notoria sería esa grande cercanía del narrador

al personaje. Y si dicho lector coincide con el lector implícito de la lectura propuesta, tal cercanía se hace el principal factor (causativo y constitutivo) de la ilusión de realidad. Tal cercanía es, en realidad, plural: compuesta de las cercanías emocional, informacional, e ideológico-axiológica o moral. Si además el mismo lector concede provisionalmente -pues aún no la hemos tratado de demostrar- la idoneidad de la solución a la *paralepsis* practicada en esta lectura, encontrará que enseguida se han de actualizar otras tres cercanías; la óptica, la existencial, y la cultural. Su fuente generadora será el carácter homodiegético del narrador, que se revelará en la sección inmediata (segunda) del cuento y operará retroactivamente, haciendo que el narrador de la sección primera sea uno y el mismo con aquél.

Reitero que estas tres últimas cercanías son, todavía, sólo potenciales; destaco, no obstante, que esta potencialidad se halla muy próxima al acto a causa del notable grado de identificación emocional, informacional, e ideológica del narrador con el personaje, según acabamos de observar. Será la aparición del carácter homodiegético del narrador el que desencadenará la actualización de las mismas: la cercanía óptica, porque se verá que narrador y personajes comparten la misma condición humana; la cercanía existencial, porque la problemática existencial que el hablante presenta con tanta empatía, también le pertenece a él enteramente, ya que se revelará como un ser plenamente humano; la cercanía cultural, porque las actitudes afectivas y los valores ideológicos que conglutinan a narrador y personajes quedarán socialmente integrados en las vidas de un mismo grupo de allegados o amigos que comparten tales valores y actitudes, y que los viven como factores necesarios e importantes de su unión recíproca. Se evidencia así que la homodiegesis se halla en el origen de las tres últimas cercanías, y parece también palmario que refuerza la identificación afectiva, informacional, e ideológica, que constatábamos previamente. Se cierra así, como anunciaba en la introducción, el círculo estético en apropiada circularidad semiósica. Esta compleción del círculo, no obstante, sólo podrá apreciarse colmadamente tras examinar la solución a la *paralepsis* practicada en esta lectura; urge, pues, verificar la idoneidad de tal solución (o soluciones si es el caso). Pero es necesario examinar antes un requisito de la unicidad óptica del narrador que dicha solución acarrea - requisito que, como se verá en el apartado siguiente (3), convierte tal unicidad, de

propiedad conveniente, en condición necesaria, de factor intensificador de la ilusión de realidad, en condición *sine qua non* de la misma.

Tal requisito de la unicidad óptica del narrador es el siguiente: El narrador que aparece en segundo lugar (en la segunda sección del cuento) debe situarse en el mismo nivel narrativo que el narrador que parece precederlo -i.e., debe situarse en el nivel extradiegético, y no en el nivel intradiegético de los personajes de la historia. En efecto, si narrara desde el nivel intradiegético, fatalmente sería, o bien *otro* que el primer narrador (y en ese caso se destruiría la unicidad de narrador), o bien el mismo narrador pero *en una entidad otra* que la manifestada primeramente (y *también* en ese caso se destruiría la unicidad del narrador). La primera parte del dilema -primera hipótesis- no necesita justificación; la segunda parte -segunda hipótesis- debe aclararse. En ambas hipótesis el narrador que aparece en segundo lugar sería, por pertenecer al nivel intradiegético, un *narrador-personaje*; ahora bien, de realizarse la segunda hipótesis, es cierto que tal narrador seguiría siendo, en cuanto *personaje*, uno y el mismo con respecto al narrador que aparece en primer lugar, pero en cuanto *narrador* no sería el mismo. La distancia temporal que media entre el tiempo del acto narrativo y los tiempos de la historia -o entre el tiempo del acto narrativo y los tiempos de la narración de la historia desde dentro de ésta-, causa la conocida dicotomía entre el "yo narrante" y el "yo narrado". Y como es ya bien conocido en narratología aplicada, estos dos "yoes" serían dos diferentes entidades específicas del mismo sujeto genérico. Nótese una consecuencia disolvente de la ilusión de realidad que ocasionaría este fenómeno: se levantarían fundamentadas sospechas acerca de muy probables diferencias de mentalidad entre esas dos concreciones de la personalidad del narrador; disminuiría así la fuerza de convicción de su expresión ideológica y, con ella, la ilusión de realidad del conjunto.

Ahora bien, no hay signos de que se realice ninguna de las dos hipótesis. No hay, en efecto, señal explícita o implícita alguna de la condición necesaria para la realización de la primera hipótesis: que el "segundo" narrador quede *enmarcado* en el discurso del "primero" como un ser diferente de aquél -resultando automáticamente así, en algún grado o manera, personaje de la diégesis. No hay señal explícita alguna, porque sencillamente no hay ningún segmento del discurso que realice el enmarcamiento. El enmarcamiento implícito se operaría necesariamente si el "segundo" narrador tuviera marcas suficientemente claras de ser un personaje *individualizado* de la historia relatada (por ejemplo, Guíñazú o Lanza); quedaría así tal narrador subsumido forzosamente en el nivel de la diégesis --el(intra)diegético-- presentada por el discurso del narrador inicial. Pero tales marcas son completamente ajenas al relato. En cuanto a la segunda hipótesis, podría el "segundo" narrador ser una concreción intradiegética del narrador extradiegético inicial --por ejemplo, un yo más joven, que asumiera el acto narrativo en un tiempo inmediatamente ulterior a los hechos que relata-- si tal identificación fuera forzada por alguna referencia explícita, o algún indicio de sobreentendimiento. Pero el texto parece también carecer de toda referencia o indicio en cuanto a esta hipótesis. En suma, el "segundo" narrador no

parece ser una "persona"⁹ "enmarcada" o presentada en (y, por tanto, situada "dentro" de) el discurso del narrador inicial (ver Genette 1972:238)--i.e., no sería una "persona" ubicada en el nivel (intra)diegético.

3. EL OBSTACULO PARA LA HOMODIEGESIS/UNICIDAD DEL NARRADOR --SU PRIVILEGIO COGNICIONAL--, Y LA NECESIDAD DE UNA SOLUCION ADECUADA A LA CONSIGUIENTE PARALEPSIS.

Llegamos así a un momento crucial de nuestra argumentación: Si se conviene en que el narrador homodiegético que hace su aparición explícita en la segunda sección del cuento se sitúa en el mismo nivel extradiegético del narrador inicial, no sólo se acepta un *requisito* de la unicidad del narrador. En verdad, una observación atenta nos mostrará que ahora tal unicidad se vuelve *necesaria* --y más necesaria aún, por tanto, la demostración de idoneidad de la solución a la paralepsis adoptada en la lectura. En efecto, de pensarse (por lo contrario) que hay un narrador homodiegético y otro heterodiegético realizando sus actos narrativos *desde el mismo nivel narrativo*, se debería admitir que hay una *alternación* de dos narradores distintos en la emisión de dichos actos. En este proceso, el narrador homodiegético (que iniciaría la segunda sección del cuento y varias secciones ulteriores) ignoraría totalmente que un (otro) emisor, heterodiegético y cognicionalmente privilegiado, hace preceder, seguir, interrumpir, y sustituir partes de su relato con partes de un relato diferente de la misma historia. Esto repugnaría al carácter mimético de los personajes --incluido ese narrador-personaje-- y de la diégesis toda. En particular, resultaría difícil de asumir en las partes del texto donde parece evidente que el discurso supositivo de privilegio cognicional y el discurso no supositivo de tal privilegio son producidos por el mismo emisor: ¿cómo discernir allí sendas señas de identidad de dos emisores --dos narradores-- distintos? (más sobre esto en 3.3.1). En todo caso, lo inverosímil¹⁰ de tal proceso vulneraría fatalmente la ilusión de realidad. Se volvería insostenible la permanencia de dicha ilusión, o por cierto la fuerza de tal permanencia. Si a eso se agregan las razones positivas que hemos estado considerando, mucho más naturalizable parece la alternativa de asumir la unicidad de narrador a partir de su carácter homodiegético.

Dos tareas, por tanto, se imponen ahora: Verificar si la solución a la paralepsis aplicada en nuestra lectura es idónea dentro de los presupuestos miméticos de dicha lectura, y si permite la preservación de la ilusión de realidad. En segundo lugar, examinar si las otras soluciones serían compatibles con la solución aplicada, conforme al mismo criterio --y, en caso afirmativo, en qué circunstancias y medida lo serían. Adviértase que esto también decidiría si el viejo problema de la supuesta incompatibilidad de la objetividad heterodiegética con la subjetividad homodiegética recibe una solución adecuada en este cuento.¹¹

3.1. LA SOLUCION A LA PARALEPSIS APLICADA EN ESTA LECTURA Y SU COMPATIBILIDAD CON OTRAS SOLUCIONES

Pienso que hay tres clases fundamentales de soluciones a la paralepsis (ver Renart 1992b [A]; recordaré brevemente aquí la naturaleza de cada una antes de examinar su aplicabilidad al cuento de Onetti. Llamé a la primera solución, "concesión de la paralepsis por semejanza diegética". Para tal solución, el privilegio cognicional del narrador no es "verdadero", es sólo "fingido" --es una "concesión" que el autor y el lector la otorgan--, y conceder privilegio al narrador en tales condiciones es concederle el derecho a la paralepsis. En efecto, en tal caso el narrador no "sabe" lo que ficcionalmente ocurrió más allá del suceder empírico presenciado por él. Por eso, cuando revela datos que no pueden percibirse sin poseer privilegio cognicional, sólo pretende sugerir que lo ocurrido debe ser *semejante* a lo relatado, según puede inferirlo de hechos externos del personaje, o de testimonios que considera relativamente fidedignos. Pues al carecer de privilegio cognicional, carece de autoridad diegética (ver Lanser 1981:172) para hacer juicios acerca de la realidad o irrealidad de cualquier objeto que no está situado en el ámbito de sus percepciones miméticas. En consecuencia, no puede presentar los sucesos de la diégesis y o conocimiento exige privilegio cognicional; más que como *analogías* de los sucesos de la "realidad" ficcional.

Así, para esta primera solución a la paralepsis, la relación de los sucesos ficcionales narrados con los sucesos ficcionales supuestamente ocurridos cuya percepción presupone privilegio cognicional en el perceptor, es ciertamente metonímica en el sentido expuesto en mi antedicho artículo (sección [B]) --i.e., unos y otros son de la misma naturaleza--, pero no puede pretenderse que esa relación no sea *también* --en principio y salvo coincidencia inverificable por el narrador-- más que puramente metafórica¹²: unos y otros hechos sólo tienen "semejanza diegética" (no tienen identidad diegética). La metáfora, pues, no sólo relaciona el referente interno del texto --la diégesis-- con el referente externo --la realidad del mundo del lector. La metáfora se incrusta así en el referente interno mismo siempre que el narrador lo presenta mediante su inexistente privilegio cognicional. La metáfora divide al referente interno en dos mitades: Un referente interno "profundo", la verdadera historia ficcional, y un referente interno "superficial", la historia relatada que sustituye a aquella por analogía. Parece así claro que la sensación de realidad rezumante del cuento de Onetti quedaría atacada en su misma fuente, y que esta primera solución a la paralepsis no es, por tanto, apropiada en este caso: si no pudiéramos estar seguros de cuál es la realidad ficcional, ¿qué seguridad podríamos tener acerca de su representatividad de la realidad real? Parece inexplicable así la ilusión de estar ante lo real indubitable que emana de los segmentos del texto donde se darían casos de paralepsis. Para que, por consiguiente, una solución sea aplicable, debe disolver la paralepsis.

La segunda solución disuelve la paralepsis. Lo hace reduciendo la paralepsis a explicaciones racionalistas, pues según esta solución, lo que se dice está fundamentado en inferencias o en testimonios que dan total certeza al enunciador y al enunciatario. Las procesamos de igual manera que a los enunciados de los historiadores sobre la vida psíquica de sus sujetos (e.g., "Ese día Napoleón se levantó rumiando pensamientos de cólera") que consideramos cabalmente inferidos de datos empíricos apropiados, y, por tanto, totalmente merecedores de nuestra aquiescencia. La paralepsis queda así negada, y por eso llamé a esta solución "negación de la paralepsis por inexistencia diegética". Esta clase de solución puede naturalizar, por cierto, *parte* de las supuestas paralepsis de "El infierno tan temido", especialmente las localizadas en los sectores del texto donde la homodiégesis del narrador es explícita o muy probable (que en el apartado 3.3, he de llamar sectores "de tipo A"). Incluso en sectores carentes de estos rasgos (que en el apartado 3.3, he de llamar sectores "de tipo B") se aplica a veces con naturalidad. No siempre, sin embargo, es satisfactoria, pues hay situaciones en las que resultaría inverosímil, y en ellas, nuevamente, se cancelaría la sensación de realidad.

Sendos ejemplos ilustrarán cada una de las dos alternativas; pertenecen ambos a un sector de la última clase indicada en el que se relatan los dos días finales de Risso. Encontramos allí enunciados que quedarían justificados satisfactoriamente mediante esta solución, pues serían potencialmente inferibles de testimonios de Lanza y/o de los colegas de Risso que hubieran trabajado con él en su última noche en el diario; así, los enunciados siguientes:

Aquella noche en el diario fue un hombre lento y feliz, actuó con torpezas de recién nacido, cumplió su cuota de cuartillas con las distracciones y errores que es común perdonar a un forastero. (1303)

Pero no se explicarían enunciados como los que siguen, referentes a la noche anterior, penúltima de su vida:

Volteado en su cama, Risso creyó que empezaba a comprender que, como una enfermedad, como un bienestar, la comprensión ocurría en él, liberada de la voluntad y de la inteligencia. Sucedió, simplemente, desde el contacto de los pies con los zapatos hasta las lágrimas que le llegaban a las mejillas y al cuello. La comprensión sucedía en él, y él no estaba interesado en saber qué era lo que comprendía, mientras recordaba o estaba viendo su llanto y su quietud, la alargada pasividad del cuerpo en la cama, la comba de las nubes en la ventana, escenas antiguas y futuras.(1303)

La segunda solución, en efecto, es inaplicable aquí porque no es verosímil que Risso haya contado esto a nadie pocas horas antes de suicidarse --única manera de saberlo el narrador si no hubiera otro modo de resolverse la paralepsis--; más aún,

podría incluso resultar poco verosímil que Risso fuera capaz de *concienciarlo* con esa lucidez y precisión. Es obvio que tampoco bastan para justificar este pasaje, ni su extraordinario artificio verbal, ni su magistral empleo de los procedimientos de acercamiento del narrador al personaje antes examinados --información N=P, combinación de focalizaciones, estilo expresivo de la empatía del narrador.

Es aquí donde la tercera solución encuentra su aplicación cabal. El lector implícito acepta que el narrador tenga esta información privilegiada porque "la realidad es así": porque el concepto (que comparte con el narrador-autor implícito) de la condición de los seres humanos reales, comprende unas leyes de conducta que aseguran la realización de esas acciones, aún cuando tales acciones no son empíricamente demostrables. Por eso he llamado a esta solución "superación ideológica" o, más explanatoriamente, "superación de la paralepsis por imposibilidad ideológica"; porque dentro de la postura ideológica que comparten autor y lector implícitos, no cabe la paralepsis. Cuando este narrador-autor implícito enuncia algo acerca del ser o el acontecer diegéticos haciendo valer su autoridad en el enunciado, no cabe otra posibilidad que no sea la aceptación cabal y entera de la existencia o la realización del contenido del enunciado.

El único límite de la capacidad cognicional de este narrador estaría demarcado por el grado de su apropiación de la postura ideológica. Dicho de otro modo, sólo carecería de acceso a aquellos aspectos de la diégesis que tal grado de saber ideológico no alcanzara a justificar. Es lo que ocurriría, precisamente, en instancias de "EL infierno" como éstas (subrayo las palabras pertinentes):

*Lo cual estaba bien, **debe** haber pensado él.*(1295)

*Había atravesado virgen dos noviazgos --un director, un actor--, **tal vez** porque para ella el teatro era un oficio además de un juego y pensaba que el amor debía nacer y conservarse aparte, no contaminado por lo que se hace para ganar dinero y olvido.*(1295)

Ni el juicio de Risso sobre la frustrada dedicación total de Gracia a la búsqueda de la felicidad, en el primer caso, ni, en el segundo, la razón de la conservación de la virginidad de Gracia a través de sus dos noviazgos anteriores a sus relaciones con Risso, serían explicables, para este narrador, mediante la sola aplicación de su saber ideológico. Ese mismo saber, por lo contrario, le basta para aseverar con certeza que es una "enloquecida necesidad de absolutos"(1295) lo que motiva a Risso en sus relaciones sexuales con Gracia, y que esto ocurre prolongadamente cada noche (1295).

Nos encontramos, sin duda, ante un situación más, y bien reveladora, en que se justifica la crítica del término "omnisciente" --crítica empezada por Booth (1961:160 ss.) y continuada hasta hoy (por ejemplo, Nelles 1990: 369)-- para referirse al narrador con privilegio cognicional; este privilegio, en efecto, puede tener notorias limitaciones, y no sólo en narradores homodiegéticos. Pero no menos cierto resulta

que la aceptación de este (limitado) privilegio cognicional, no por limitado menos verdadero, es lo que permite al narrador-autor implícito/lector implícito preservar intacta la ilusión de realidad. Así se cierra el círculo semiósico del proceso estético; en las conclusiones parciales (2.6) he señalado este hecho refiriéndome sólo a la primera sección del texto, corresponde ahora extenderlo al relato entero. La ilusión de realidad no pudo originarse sino mediante la cercanía óptica, existencial, y cultural que sólo puede ofrecer con plenitud un narrador homodiegético y co-partícipe del mismo grupo social y cultural del personaje y del lector (del último, imaginariamente, si no también realmente). Tampoco pudo originarse sin la contribución complementaria de la íntima cercanía informacional, y de una cercanía emocional e ideológica que logran en este texto un grado y fuerza sólo explicables integralmente si conviven con aquellas. Alcanza así la ilusión de realidad una presencia tan intensa y saturante que ahora puede incluso fluir de los enunciados que, privados de esas condiciones, serían inverosímiles (puras *paralepsis*) al emitirlos un narrador homodiegético de un relato regido por las normas de la *mimesis*. Es, por tanto, la ilusión de realidad quien ahora impele a integrar dichos enunciados dentro de una lectura que preserve intacta la homodiegesis del narrador. La homodiegesis, pues, es fruto ahora, pero antes era raíz --o (en la primera sección del cuento) raíz después, fruto antes. He dicho "ahora", "antes", "después"; he dicho que así se cierra el círculo semiósico. Más propio sería hablar de un proceso semiósico en permanente actividad durante la lectura: de un constante circular.

Agregaré sólo un rápida observación. En los comentarios recién hechos queda ilustrada una idea (desarrollada en Renart 1992b) a la que quisiera referirme brevemente ahora. Propuse allí que las tres soluciones a la *paralepsis* constituyen *mimesis* (¿cuántas cosas no son *mimesis* en literatura?) de situaciones de la vida "real" --de la vida que codificamos como "real". Las dos primeras soluciones miman el discurso inferencial mediante el cual llegamos a conclusiones que consideramos posibles o relativamente probables -- como en la primera solución--, o bien ciertas --como en la segunda solución--, basados principalmente en el saber empírico. La tercera solución mima el discurso inferencial mediante el cual llegamos a conclusiones ciertas basándonos principalmente en el saber ideológico, que da por supuesta su exención de toda necesidad de indicios empíricos u otro tipo de certificación racional. En las dos primeras soluciones, nuestro discurso inferencial opera con un modelo de probabilidad/certeza primariamente óptico-empírico; en la tercera solución, opera con un modelo de probabilidad/certeza primariamente óptico-ontológico.

3.2 UN FACTOR ESPECIAL DE LA LECTURA PRACTICADA: SOSTENIDA INFORMACION $N=P$

Hemos visto que la lectura practicada y, dentro de ella, su núcleo semiótico, la homodiégesis del narrador, como también, en último término, su principal solución a la paralepsis, son generados por seis cercanías del narrador al personaje. Voy a detenerme ahora en una de estas cercanías, la *informativa*, por ser la menos evidente en sí misma y requerir por ello una demostración más extensa. Hemos observado su ocurrencia en la primera sección del texto, y la hemos examinado en lo que a esa sección concierne (ver 2.2); ahora hemos de examinarla en lo que atañe al texto en conjunto. Comprende dos elementos esenciales: En primer lugar, acerca de los personajes de cuya vida interior el narrador da cuenta (Risso y Gracia César), las informaciones del narrador quedan todas situadas dentro de la categoría $N=P$ --o (a fortiori) dentro de la categoría informativamente inferior ($N<P$). En segundo lugar, acerca de los otros objetos en general, las informaciones del narrador no exceden tampoco la categoría $N=P$, simbolizando P ahora al personaje homodiegético emisor --i.e., el narrador mismo-- en su condición de personaje. En efecto, en una diégesis cuyos personajes son miméticos, el narrador es, como todos los personajes, integralmente mimético, incluso (según acabamos de ver) en un privilegio cognicional inherente a una postura ideológica compartida por otros personajes --y compartible por *todo lector* que asume la visión de lector implícito. En ninguno de los dos casos, pues, el narrador excede la categoría $N=N$ (ver al respecto Renart 1992b[A]). Demostrar exhaustivamente este fenómeno requeriría, nada menos, un análisis de cada una de las informaciones singulares que da el cuento, tarea incompatible con la naturaleza de este artículo. Tendré, pues, que limitarme a comentar dos o tres ejemplos significativos, y a indicar la razón por la cual este fenómeno allana el camino a la solución practicada.

Tal vez el primer caso revelador sea el mismo de la primera paralepsis estilística (véase más arriba [2.4] la cita completa y su comentario). La clase de información transmitida en ese segmento es de las que puede fácilmente provocar en el autor de una obra ficcional la tentación de dar y abundar en elementos inaccesibles a la capacidad del personaje preceptor. Se trata, en efecto de una penetración psicológica en el dolor y en la humanidad de dos mujeres profundamente frustradas -- penetración hecha, en este caso, por la indicación de indicios metonímicos y/o metafóricos. Pero el dejar toda la información a cargo del personaje preceptor, ceñirla a indicios sensoriales, completamente accesibles a él, y limitar la significación de los mismos a sentidos que no parecen reñidos con su capacidad mental, coloca toda la información dada en la categoría $N=P$. Advierto que el emisor de este segmento no es el narrador sino un personaje; considero, no obstante, que la información dada y omitida es atribuible legítimamente al narrador por dos razones. En primer lugar, es un segmento de discurso interior del personaje, sólo accesible (obviamente, *a más* de al personaje) al narrador; la información de la producción y consistencia del fenómeno corre a cargo del narrador. En segundo lugar, acerca del contenido de dicho

discurso, el narrador practica el silencio; no agrega su propia percepción de los hechos.

Otro ejemplo revelador se encuentra al final de la sección siguiente del cuento; se dice allí de Gracia:

Actuaba animosa e incrédula, medía sin remedio su farsa y la del otro, el sudor y el polvo del teatro que los cubrían, inseparables, signos de la edad.
(1295)

Si no se tratara de un personaje dotado de la robusta lucidez de Gracia, una buena parte de la "farsa" que caracteriza su actuar podría hundirse en su inconsciente y pasar desapercibida para ella. Pero esa lucidez lo impide, y así hay perfecta coincidencia entre la información que da el narrador y la que posee el personaje. Un caso semejante se encuentra en la quinta sección del cuento; se dice allí de Risso:

Eran diez o doce cuadras, ahora solo y más lento, a través de noches molestadas por vientos tibios y helados, sobre el filo inquieto que separaba la primavera del invierno. Le sirvieron para medir su necesidad y su desamparo, para saber que la locura que compartían tenía, por lo menos, la grandeza de carecer de futuro, de no ser medio para nada. (1300)

La ausencia de Gracia (está en El Rosario durante seis meses, con el grupo teatral de su trabajo) intensifica los sentimientos que Risso tiene por ella, exagera en él el recuerdo obsesivo de ella, y provoca la multiplicación de los ritos que alimentan esa obsesión. Pero también él está dotado de una radical lucidez, en su caso con respecto a las privaciones del amor, y su fiero enamoramiento no lo priva de concienciar esos límites con toda integridad.

Esta cercanía informacional del narrador a los personajes, y sobre todo al mediar el privilegio cognicional (privilegio necesario en el primer ejemplo y probable en los ejemplos ulteriores), vuelve ciertamente más aceptable el presupuesto ideológico con que la lectura practicada resuelve la paralepsis. Pues en ningún caso la información que da el narrador excede la que el personaje relevante posee íntegramente: ni cuando el relato se conforma a la categoría $N=P$, ni cuando se ciñe a la categoría $N<P$, que son las únicas categorías operantes en el cuento. Si en ambas clases de situaciones, si en todos los casos de las mismas, cierto personaje marcado de limitaciones patentes posee *toda* la información que da el narrador (o más), más fácil resulta aceptar que tal información sea accesible a un personaje provisto de especiales dotes intelectuales y expresivas (el propio narrador), y, por consiguiente, al lector implícito de esta lectura (i.e., el lector dotado de la competencia semiótica necesaria para practicar esta lectura.

3.3 UN FACTOR COADYUVANTE DE LA LECTURA PRACTICADA: LA APLICACION DE LA SOLUCION A LA PARALEPSIS DENTRO DE LOS SECTORES CON HOMODIEGESIS EXPLICITA O FUERTEMENTE PROBABLE (LOS SECTORES DE TIPO A)

Deberemos examinar ahora, como última tarea que este trabajo nos impone, dos hechos textuales de "El infierno tan temido" que merecen una atención especial por su singular contribución a la generación de la lectura practicada. A uno de ellos, la peculiar clausura del cuento, he de referirme en el apartado siguiente; del otro he de tratar ahora. Notaré antes que ambos tienen entre sí una relación de mutua corroboración semiósica, basada en una doble analogía. La analogía reside, por una parte, en la *aparente* producción de un resultado negativo para la semiosis de la lectura practicada, y por otra parte, en la *real* producción de un resultado (fuertemente) positivo para la misma semiosis --el cual es un los dos casos la corroboración de la homodiégesis del narrador. Ambos hechos, en efecto, pueden a primera vista sorprender al lector como aparentes factores disolventes de cierto elemento de dicha lectura; el mismo lector, sin embargo, advertirá muy pronto que ambos están exentos de tal función, y que por lo contrario ambos refuerzan la homodiégesis. Y al reforzar la homodiégesis del narrador --ese núcleo semiósico de nuestra lectura-- se vuelven factores coadyuvantes de una solución a la paralepsis que comprenda necesariamente la homodiégesis, como es la solución principal que nuestra lectura asume.

Antes de entrar en materia, valga una explicación somera e introductoria del proceso semiósico que se opera en cada caso: La postura ideológica que el narrador venía sosteniendo hasta la peculiar clausura del cuento (uno de los dos factores referidos), puede en primera instancia parecer atacada y demolida por tal suerte de clausura. Pero el lector comprueba pronto que dicha clausura, no sólo está libre de producir ese resultado, sino que destaca la condición "humana" del narrador. Y robusteciendo el carácter humano del narrador, robustece su carácter homodiegético. Con respecto al factor coadyuvante que nos ha de ocupar ahora, podrá parecer al lector, a primera consideración, que en ciertas partes de los propios pasajes en que la homodiégesis es ostensible, queda ella anulada: concretamente, en las partes de esos pasajes donde el narrador opera con privilegio cognicional. Sin embargo, pronto advierte el lector que la homodiégesis, dotándose de privilegio cognicional en los pasajes en que ella es ostensible, le impulsa a percibir tal privilegio *en ella misma*. Si, pues, donde es palmaria la presencia de la homodiégesis puede bullir el privilegio cognicional, no habrá obstáculo para ver continuada la homodiégesis en los pasajes donde ella no parecfa presente. En efecto, al borrarse la incompatibilidad de privilegio cognicional y homodiégesis, ha desaparecido el único impedimento verdaderamente válido de la homodiégesis que podría existir en estos pasajes (otros obstáculos se vuelven ahora pura apariencia de impedimento). Más aún, los subsiguientes pasajes en que reaparece la homodiégesis con ostensibilidad, recordarán vivamente al lector

que ella, en verdad, no ha quedado nunca interrumpida. Por cierto, estas aseveraciones requieren demostración, que espero se desprenda del examen que inicio enseguida; volveré en él *in extenso* sobre todas estas ideas.

El primero de los dos factores coadyuvantes de la lectura practicada supone la distinción en el cuento de dos tipos de pasajes o, quizá mejor, de sectores; llamemos a los unos, sectores de tipo A, y a los otros, sectores de tipo B. Esta distinción no supone --es necesario advertirlo desde el comienzo-- una diferencia tal entre los dos tipos de sectores que volviera imposible la unicidad de narrador; hay, por lo contrario, la continuidad discursal y, específicamente, estilística necesaria para que el lector pueda postular dicha unicidad. Pero hay también diferencias que marcan la distinción entre los dos tipos. Los sectores de tipo A son aquellos en que la homodiégesis del narrador es, o bien explícita --a causa, por ej., del uso de un verbo en primera persona: "nos unimos", "suprimimos"--, o bien, fuertemente inferible --por razones que indicaré enseguida. Los sectores de tipo B son aquellos que, de no formar parte del mismo *continuum* textual --del mismo cuento en este caso-- que los de tipo A, presupondrían necesariamente un narrador heterodiégetico. Ambos sectores tienen ciertas características adicionales de orden temático, discursal o (específicamente) estilístico que destacan sus diferencias distintivas. Me referí a tales características en Renart 1992b (1148-1149); aquí he de volver a examinarlas en el apartado siguiente.

Las características distintivas adicionales de los sectores de tipo A forman parte bien marcada del discurso homodiégetico (que define a tales sectores) cuando este discurso aparece por primera vez. Quedan ellas así --en la lectura-- desde el primer momento que ocurren en el texto, fuertemente asociadas a la homodiégesis. Son ellas las que vuelven fuertemente inferible la homodiégesis del narrador en aquellos sectores, o segmentos de sectores, de tipo A que no exhiben marcas explícitas de homodiégesis narracional. Más aún, mantienen la homodiégesis --la *continuidad* de la homodiégesis-- incluso en aquellas partes de estos sectores que muestran privilegio cognicional en el narrador, propiedad tradicionalmente asociada a la heterodiégesis. En esas partes, pues, catalizan la activación del aspecto de la postura ideológica que atribuye privilegio cognicional (ideológico) al narrador homodiegetico --es decir, el aspecto de la postura ideológica que aplica la tercera solución a la *paralepsis*.

Resulta así "natural" el privilegio cognicional del narrador en los sectores ostensiblemente homodiegeticos, y parecería, en consecuencia, "natural" la homodiégesis del narrador en los sectores a primera vista heterodiegeticos. Pues si el privilegio cognicional (propiedad aparentemente exclusiva de la heterodiégesis) puede generarse en la homodiégesis, queda disuelto el único obstáculo verdadero para que la homodiégesis pueda prolongarse y mantenerse en la aparente heterodiégesis. Ese único obstáculo, que ha dejado de existir, es el supuesto monopolio del privilegio cognicional por parte de la heterodiégesis. Queda facilitado, así, el seguir escuchando al *mismo* narrador homodiegetico en los sectores de tipo B, en los cuales la lectura más convencional oíría a un narrador heterodiegetico. Además, la frecuente reaparición

en el texto de las características adicionales antedichas generará la reiterada presencia del tipo A de sectores --y ello recordará, con persistencia, con cierta cualidad incisiva, al receptor/co-productor de la lectura (a nuestro lector implícito), que está escuchando siempre al mismo narrador homodieético.

3.3.1 PRIMER SECTOR DE TIPO A EN QUE SE MANIFIESTA ESTE FENOMENO (SEGUNDA SECCION DEL CUENTO)

El primero de los sectores de tipo A en que se observa tal continuidad interna entre partes en que el narrador no manifiesta privilegio cognicional y partes en que lo manifiesta, es la segunda sección del cuento (continuidad, recordemos, de las características que hemos llamado "adicionales" de esos sectores, y continuidad de la homodiégesis consiguiente). Examinemos esta continuidad situándola en el contexto de las diferencias y de la (diferente) continuidad que existe entre este sector y el de tipo B que lo precede. En la segunda sección del cuento se manifiesta por primera vez la homodiégesis del narrador, y ya al principio de la sección, mediante el uso de la primera persona del plural: "Cuando Risso se casó con Gracia César, nos unimos todos en el silencio, suprimimos los vaticinios pesimistas" (1294). Ya, además, esa primera frase nos presenta un relato *panorámico*, opuesto al relato predominantemente escénico (o al menos *singulativo*; ver Genette 1972: 146) que se había realizado a lo largo de toda la primera sección. En efecto, el contenido historial de la primera sección consistía principalmente en la serie de reacciones de Risso provocadas por la llegada de la primera fotografía, y el modo discursal de presentarlas era una a una: cada una de su *singularidad*. Ahora, en cambio, se pasa a un *resumen* narrativo, cuyo contenido consiste en las relaciones de Risso y Gracia César desde su inicio, y ese resumen será sucesivamente retomado y continuado, hasta el relato de la peculiar aventura amorosa de Gracia en El Rosario, en cada uno de los subsiguientes sectores de tipo A. Otro cambio en la zona de la temática --o, más ampliamente, del contenido-- concierne a la postura ideológica y a la actitud afectiva del narrador. Hay ahora un mayor distanciamiento ideológico y afectivo del narrador, especialmente cuando el personaje referido es Gracia César; tal distanciamiento se expresa mediante el mismo recurso global que antes vehiculaba el acercamiento (hacia Risso), i.e., el estilo.

Notemos, sin embargo, que tal atemperación emotiva del estilo en el conjunto del sector, no va reñida con momentos aislados de una intensidad estilística análoga a la del sector precedente. Sucede esto en pasajes referentes a Risso; así, en el que transcribo a continuación (subrayo las palabras relevantes):

Se casaron, y Risso creyó que bastaba seguir viviendo como siempre, pero dedicándole a ella sin pensarlo, sin pensar casi en ella, la furia de su cuerpo, la enloquecida necesidad de absolutos que lo poseía durante las noches alargadas. (1295)

La intensidad de expresión que se logra mediante recursos de estilo en pasajes como éste constituye uno de los factores de la continuidad *estilística* entre los dos tipos de sectores (véase 3.3). Otro factor de la misma continuidad es la emergencia, aquí y allá, de racimos de elementos cargados de simbolización; las palabras subrayadas en la cita recién transcrita sirven de ejemplo. Adviértase, no obstante, que la cantidad o la intensidad de la carga simbólica suele ser menor, por lo cual el fenómeno constituye también una de las diferencias entre los sectores de los dos tipos.

Lo mismo se observa en las series de elementos con idéntica función sintáctica y con vinculación recíproca de carácter paratáctico, una característica de los sectores de tipo B que quedaba bien marcada en la sección precedente del cuento. Su permanencia en este primer sector de tipo A mantiene la continuidad entre los dos tipos de sectores, pero ahora estas series conllevan también una diferencia: a más de disminuir en cantidad, se integran dentro de (o ceden el lugar a) oraciones estructuradas por la hipotaxis. Tal estructuración responde a una dosis mayor de control intelectual del discurso, la cual, a su vez, se conforma a la función expositivo-explicativa -- exposición y explicación del proceso de las relaciones de la pareja-- que tiene el discurso en los sectores de tipo A. La misma función expositivo-explicativa del discurso se plasma ostensiblemente en la disposición y organización transfrásica --la cual contrasta con la del sector anterior, ceñido estrechamente a la narración del proceso de las acciones, percepciones y reacciones de Risso. En suma, las diferencias entre este sector y el anterior son ostensibles, pero éstas no anulan las recurrencias, y las recurrencias generan la continuidad entre los dos sectores. Véase a continuación un ejemplo de segmento de este sector, que contiene todos los rasgos recién mencionados:

Ella imaginó en Risso un puente, una salida, un principio. Había atravesado virgen dos noviazgos --un director, un actor--, tal vez porque para ella el teatro era un oficio además de un juego y pensaba que el amor debía nacer y conservarse aparte, no contaminado por lo que se hace para ganar dinero y olvido. (1295)

Podemos ahora concentrar la atención en las diferencias entre los dos tipos de sectores, concretamente las que caracterizan a los sectores de tipo A. Como los rasgos característicos de los sectores de tipo A se mantienen a lo largo de toda la sección, se hace más inverosímil establecer un punto desde el cual pudiera considerarse que el narrador homodiegético que asume el relato al comienzo de la sección es reemplazado por otro narrador (que por tener privilegio cognicional fuera heterodiegético). Parece necesariamente el mismo narrador el que tiene a su cargo la emisión de un comienzo con explícita homodiegesis y limitación cognicional, luego un pasaje ambiguo en cuanto a tal limitación, y a continuación un pasaje en que el privilegio cognicional es indudable. El pasaje con tal ambigüedad se insinúa desde la frase (que cito subrayando las palabras relevantes) "coincidía con el resultado de la multiplicación de los meses

de viudez de Risso por la suma de innumerables madrugadas idénticas de sábado en que había estado repitiendo con acierto actitudes corteses de espera y familiaridad en el prostíbulo de la costa" (1295). Las palabras subrayadas connotan datos emotivos que no parecerían accesibles al narrador si no es por conocimiento directo de los mismos. Significativamente, en la misma frase se opera una anomalía lingüística: en lugar de 'sus meses de viudez', se dice "los meses de viudez de Risso", cuando esta atribución mediante complemento preposicional resulta sin duda redundante. Parecería que la redundancia informacional marcara un cambio de postura informacional en el discurso del narrador: desde quien infiere a partir de datos externos, a quien asevera directamente sobre lo interno. La insinuación se vuelve realización indudable en el párrafo siguiente, a partir de "se casaron, y Risso creyó". Pero la transición que se ha logrado mediante el pasaje precedente resulta gradual. Este fenómeno se agrega, pues, al de la ininterrumpida continuidad de los rasgos específicos de este tipo de sectores para asegurar la continuidad del mismo narrador -un narrador homodiegético con el privilegio cognicional (ideológico) que le es accesible.

En suma, distinguen a estos sectores de tipo A, características temáticas -la historia de las relaciones de Risso y Gracia César antes de la llegada de la primera fotografía, la postura ideológica (cierto distanciamiento), y la actitud emocional (atemperación afectiva) del narrador, notoriamente hacia Gracia César-; características discursales -predominio del resumen narrativo (versus relato escénico o al menos singulativo, y predominio de un diseño expositivo -explicativo, más intelectual "versus predominio de un narrar más desnudo de los sucesos y conforme a su misma sucesión temporal)-; y características (específicamente) estilísticas -mayor proporción (o al menos, destaque: lo veremos en seguida) de la hipotaxis versus mayor proporción (o también, al menos, destaque) de la parataxis, y atemperación de la expresión de emoción mediante recursos de estilo. Todo ello produce una coherencia discursal que parece naturalmente corresponder a la unicidad óptica de su emisor, un mismo narrador homodiegético.

3.3.2. LOS OTROS SECTORES DEL CUENTO EN QUE SE MANIFIESTA EL MISMO FENOMENO

El mismo fenómeno -la continuidad del mismo narrador homodiegético a lo largo de un sector con unos enunciados que no requieren privilegio cognicional, y de otros enunciados que lo necesitan- parece evidente en los demás sectores de tipo A. La homodiégesis será ahora generada por *inferencia* de las antedichas características temáticas, discursales y, específicamente, estilísticas, no por marcas explícitas. Tales sectores son los siguientes: Desde "Cuando Gracia César conoció a Risso..." "hasta"... Como el invierno al trigo" (1297); desde "La primera separación..." "hasta"... con desesperada codicia" (1299-1302). Habría un cuarto sector -un resumen retrospectivo- con el mismo asunto, pero está focalizado desde de los recuerdos de Risso; queda la historia, pues, en un plano primariamente intra-intradiegético, no primariamente

intradiegético como antes, y así el compromiso aseverativo del narrador no lo es tanto con la historia retrovista, sino con la percepción de ella que tiene el personaje en el momento de la retrovisión. En consecuencia, las características del tipo A de sectores se aplican menos enteramente a este segmento.

Entre las características de los sectores de tipo A, hay dos que reclaman una observación particular a causa de las modificaciones que reciben en los cuatro sectores indicados. Una, que se opera en el segundo sector de este tipo, es el aumento de la narrativización de los procesos psíquicos de Gracia (ya notoria en el último párrafo del primer resumen retrospectivo [1295]). El aumento se destaca con la posición anafórica de los verbos narrativizadores: "pudo suponer; adivinó; estuvo mirando; pensó; también pensó", etc. (1297). La invasora narrativización impide así toda posibilidad de uso del estilo indirecto libre, medio común de expresar el narrador su empatía con el personaje, como comprobábamos al examinar la primera sección del cuento. Por otra parte, la narrativización no se vuelve aquí vehículo, como a menudo ocurre en momentos climáticos de las obras narrativas, de una especial intensidad emocional porque aquí los verbos narrativizadores no denotan ni connotan tal intensidad. Significativamente, sí se observa este fenómeno en el relato de la epifanía que experimenta Risso hacia finales de la historia (1305) -dentro, nótese, de un sector de tipo B-. Allí la connotación de la fuerza emocional fluye poderosamente desde los verbos -"veía; sintió; estuvo conociendo; los invadió" (1305)-, también colocados en posición anafórica, y como ocurre a menudo en la narrativa, tal connotación es causada por acción del contexto sobre tales verbos.

La segunda característica de los sectores de tipo A que recibe modificaciones es la que concierne a la articulación frásica y transfrásica de los mismos. Ahora no sólo se opera esa especie de contagio del primer grupo en el segundo; el contagio es ahora recíproco -sin que se afecte la identidad de cada tipo. Si examinamos, por ejemplo, el primer párrafo del segundo y del tercero de los sectores de tipo A (respectivamente 1297 y 1299-1300), la presencia de la parataxis es patente. Por lo contrario hay sectores de tipo B cuyo comienzo nos impacta con un estilo fuertemente hipotáctico, como el primer párrafo del segundo de estos sectores (1295). Parecería, pues, que esta característica del estilo se extinguiera, y permanecieran sólo, en ambos casos, las de orden temático y discursal más amplio. Sin embargo, una reflexión ulterior revelaría que las características subsistentes influyen sobre las del estilo para hacer una especie de inversión de su estatuto sintáctico aparente (quizás podría apelarse a la ya antigua distinción entre, por una parte, subordinación y coordinación lingüísticas, y por otra parte, subordinación y coordinación psíquicas). Así, en un párrafo de un sector de tipo B que transcribo a continuación, es innegable que hay una ostensible hipotaxis; tal párrafo, no obstante, parece ir siguiendo (de manera que evoca ciertos textos de Faulkner) los sucesivos momentos a través de los cuales se va revelando a la percepción de un observador el sentir concreto de un conciencia a la cual ese observador tuviera acceso cognicional:

Cuando llegó la segunda fotografía, desde Asunción y con un hombre visiblemente distinto, Riso temió, sobre todo, no ser capaz de soportar un sentimiento desconocido que no era ni odio ni dolor, que moriría con él sin nombre, que se emparentaba con la injusticia y la fatalidad, con el primer miedo del primer hombre sobre la tierra, con el nihilismo y el principio de la fe. (1295)

Inversamente, la destacada parataxis del segmento de tipo A que transcribo a continuación, parece ponerse al servicio de una organización lógica del contenido; ahora los elementos - entre ellos, *conjuntos* de sucesos puntuales- se subordinan a un diseño no sólo temporal y psíquico, sino también casual y condicional:

La primera separación a los seis meses del casamiento, fue bienvenida y exageradamente angustiosa. El Sótano - ahora Teatro Municipal de Santa María- subió hasta El Rosario. Ella reiteró allí el mismo viejo juego alucinante de ser una actriz entre actores, de creer en lo que sucedía en el escenario. El público se emocionaba, aplaudía o no se dejaba arrastrar. Puntualmente se imprimían programas y críticas, y la gente aceptaba el juego y lo prolongaba hasta el fin de la noche, hablando de lo que había visto y oído, y pagado para ver y oír, conversando con cierta desesperación, con cierto acicateado entusiasmo, de actuaciones, decorados, parlamentos y tramas. (1300)

En conclusión, las modificaciones operadas en la primera característica acentúan el perfil de tipo A de sectores; las modificaciones que recibe la segunda característica podrían contribuir a diluir ese perfil, pero el funcionamiento semiótico generado por su combinación con el contenido del contexto parece impedir tal efecto. Se reiteraría así la presencia de ese perfil cada vez que aparece un sector de ese tipo. Sería, por tanto, su (único) narrador homodiegético quien, ya dentro de tal clase de sectores, no sólo emitiría los enunciados que no requieren privilegio cognicional, sino también los enunciados que lo necesitan.

3.4. UN FACTOR COADYUVANTE FINAL DE LA LECTURA PRACTICADA: LA PECULIAR CLAUSURA DEL CUENTO Y SU RELACION CON EL DESTINATARIO HISTORICO; CLAUSURA Y APERTURA DEL CUENTO

Al final del cuento parece haber una excepción, un gesto cancelador, de la red semiótica: la peculiar "clausura" del cuento (uso "clausura" por oposición a "conclusión" -en inglés, respectivamente "closure" y "conclusion"). En ese momento el narrador cede la narración a un personaje, es decir, deja que el discurso de éste, no el suyo, realice la clausura. Este gesto, ya por sí mismo, sugiere simbólicamente la

posibilidad de algún grado de identificación con --i.e., de cesión a --, la postura ideológica de tal personaje, y sorprende que el personaje sea uno cuya negatividad axiológica -reduccionista- con respecto a Gracia César y sus acciones --"la yegua que estuvo repartiendo las soeces fotografías por toda la ciudad", "la maldita arrastrada", etc.(1306)- muestra una evidente oposición con la postura, mucho más comprensiva y abarcadora y honda, que ha venido expresando el narrador- autor implícito.

La cesión así simbolizada se refuerza sutilmente con el verbo declarativo que la introduce --"contó Lanza" (i.e., 'narró', no simplemente 'dijo')-, y con varias transferencias miméticas del estilo del discurso del narrador al estilo del discurso del personaje. Entre estas transferencias o préstamos estilísticos se observa la concisión, la abstracción, y los contrastes expresivos, como también ciertos recursos simbólicos, realzado todo por la construcción de la frase. Podrían citarse varios casos (señalo dónde empieza y dónde termina cada uno): "...del hombre que se jugó...y el propio caballo"; "Porque aunque tenía... de un hombre estafado"; "un hombre que había estado seguro... produjo el desmoronamiento"; "...y ni siquiera aceptó...la posibilidad..."; "Porque me había dicho ...para salvarlo". Transcribiré el último, que contiene la mayoría de los préstamos indicados y resulta quizás el más representativo de la intensidad expresiva promedial de todos ellos; es la última frase del texto:

Tal vez pensando que abriría el sobre la hermana superiora, acaso deseando que el sobre llegara intacto hasta las manos de la hija de Risso, segura esta vez de acertar en lo que Risso tenía de veras vulnerable.(1306)

La insinuación del estilo del narrador a lo largo de los casos referidos es progresivamente mayor, y culmina en la frase transcrita. Compruébese al respecto el contraste con el discurso de Lanza que aparece previamente (1304); por cierto había allí una eficacia estilística que no podía explicarse como parte de un puro mimetismo estilístico realista. Lo mismo ocurría con el discurso de Risso transcrito en otras partes -1296: "Estoy solo..."; 1297: "Todo -insistía Risso-..." -: no condecían con tal mimetismo el grado de concisión, contraste, y lucidez disposicional patentes en dichos segmentos. No obstante, esta cualidad "literaria" es mayor en la última manifestación discursiva de Lanza. Es cierto que el segmento no llega a producir una paralepsis estilística, tal vez ni siquiera en la última frase (la recién transcrita), a causa de la antedicha progresividad del proceso de préstamo. Sin embargo, tan notoria puede parecernos en esa frase la identificación del estilo del personaje con el estilo del narrador, que un nivel de nuestra conciencia oiría la voz del narrador, no la del personaje...

A reforzar la impresión de cesión y el resultado de la misma, cuenta también el propio hecho de que el narrador-autor implícito haya elegido *esta* historia para su relato. Parece necesariamente implicar con su elección, por vía sinecdótica y analógica, un reconocimiento de que el ser humano estuviera sometido a una

condenación real que disculparía la reacción de Lanza, y hasta cierto punto haría apropiarse al narrador de su lenguaje: Una inexplicable, irracional, "infernál", condenación al fracaso último de todo esfuerzo humano de elevación moral -lo cual, como bien se sabe, es parte esencial de la postura ideológica común a tantos textos de Onetti. En efecto, esta "caída" ideológica del narrador, queda figurada en la diégesis misma con la súbita caída final del personaje en su autodestrucción (mediante el suicidio) por un motivo que, en ese momento de la historia, parece desproporcionado. Risso, en efecto, había demostrado una fuerza sobrehumana para comprender y perdonar, y poco antes del suicidio había ello culminado en una profunda epifanía que lo había reconciliado radicalmente con Gracia, la vida y el universo. La caída del personaje, a su vez, está prefigurada con tristísima ironía -triste pero no amarga: tristísimamente resignada- en la caída anulatoria del caballo, recién comentada por el personaje mismo. Es, pues, este lado de la postura ideológica del narrador-autor implícito, o, mejor, es esa postura ideológica que a tal narrador le parecería forzosamente, fatalmente, contenida en los hechos mismos, la que se enfrenta con la postura profesada en el resto del relato.

Pero dije que es una clausura peculiar. Así lo es desde la *pragmática*, concretamente desde la consideración del destinatario "natural" del cuento. Por éste entiendo el que emerge cuando tenemos en cuenta, principalmente, el lugar, tiempo, y lengua, de la publicación del texto, el lugar donde vivía y publicaba habitualmente el autor, y los conocimientos u operaciones del lector que el discurso del texto presupone. Con tales consideraciones, el lector (genérico) natural de este texto resultaría un lector rioplatense de las décadas del 50 y 60, específicamente (de considerar los requisitos que este discurso concreto presupone en el lector un lector culto, informado del funcionamiento semiótico de unos textos que contienen ciertas dificultades para la comprensión. Se trata de dificultades que se encuentran, en parte, en el estilo, y sobre todo en la disposición y la organización de los elementos narracionales, propio todo ello de la narrativa "moderna". A fortiori, se requeriría asimismo un lector versado en el modelo disposicional "clásico" de narración, predominante en la narrativa "alta" de Occidente hasta no mucho antes de la publicación del texto, al cual el modelo moderno, a veces, se opone (aunque, otras veces, incorpore en mayor o menor parte). Lo que concierne aquí de tal modelo "clásico" es que el narrador tenga a su cargo la apertura y la clausura del cuento, y disponga el relato conforme al orden cronológico de la historia. En este modelo, cuando dichas apertura y clausura no están hechas con discurso del narrador mismo, éste lo confía a algún personaje que -directa oblicuamente- representa su postura ideológica y contribuye a refrendarla.

Al lector recién aludido, el modelo "moderno" fácilmente le evoca el "clásico", y, de manera más o menos consciente o más o menos subliminal, ese lector opone los dos modelos *dialécticamente*. Entiendo aquí por oposición *dialéctica* aquella en la cual, a más de no quedar desplazada de la conciencia de su perceptor ninguno de los términos opuestos, el cotejo de esos términos por el mismo perceptor genera

semiosis en su mente. Ahora bien, el modelo "clásico" podrá fácilmente tener fuerza de modelo "estándar" para la mayoría de los individuos que encarnan a ese lector, y por eso su presencia viva en la memoria de los mismos genera la antedicha idea de "cesión" de una función del narrador en el personaje. El narrador cede al personaje la función de clausurar y "rematar", no sólo el relato, sino la postura ideológica que el relato deje finalmente expresada. Pero el narrador no había sufrido, a lo largo del cuento, un proceso de degradación ideológica hacia la asunción de la postura, que aquí expresa Lanza. Tampoco habría signo alguno en el discurso anterior del narrador de que tal cambio fuera coherente con rasgos de su modo de ser psíquico, como el tener un carácter voluble o temperamental. La cesión, así, sólo resulta parcial, pues no anula la postura ideológica mantenida previamente. Es decir, parece indudable que en el espacio ideológico del narrador hay sitio para esta postura *al lado* de aquella. Parece incuestionable el reconocimiento de su innegable verdad *relativa* que quizás por lo dolorosa se prefiere dejar expresada en boca de otro. Pero no se reniega de la verdad largamente abrazada. Se produce, pues, una situación semiótica de la que sólo surge una relación dialéctica entre las dos posturas ideológicas -análoga a la relación dialéctica que se produce entre los modelos "moderno" y "clásico" de la disposición del relato.

La cesión, sin embargo, no deja de ser fuertemente impactante, y así robustece el carácter homodiegético del narrador. Porque parece más natural que sea cierto personaje el que realice la clausura de un relato *si se ha asumido previamente* que el narrador comparte la condición óptica de ese personaje y pertenece a su mismo círculo cultural: ese personaje es entonces uno de sus pares. Inversamente -retroactivamente-, cuando el narrador, en el estratégico momento de clausurar el relato, cede al personaje su función narrativa, aquella asunción queda confirmada y corroborada en la memoria del lector.

Volvamos la atención un instante a la apertura del cuento observándola a través de una parábola del mismo que su historia contiene -parábola que lo es, en realidad, de todo relato ficcional. La actuación teatral de Gracia suscita la respuesta del público: "Siempre caían naipes en respuesta al que ella arrojaba, el juego se formalizaba y ya era imposible distraerse y mirarlo de afuera" (1300). Queda aquí figurada seminalmente la actividad semiótica del lector implícito en la lectura practicada, la dialéctica que la clausura del cuento origina, la explicación de la apertura del cuento. Acabamos de ver que en la clausura hay espacio para un personaje-narrador diferente, representativo de la parte pesimista del autor y el lector implícitos (correlato de la parte menos noble o esperanzada de su ser). Análogamente, en la apertura hay espacio para un narrador plenamente seguro de la otra parte del autor y el lector implícitos, la que profesa con total certidumbre la postura ideológica dominante. Tanto que, durante un momento, el narrador que parecerá ser heterodiegético, parecerá también infalible por los motivos tradicionalmente asociados a tal narrador, no por los motivos ideológicos que aflorarán más tarde. (Este aparente, falso) estatus del narrador introduce con eficacia su (verdadero) estatus y

el efecto semántico central del mismo. Pues, a más de así sugerirse poderosamente aquella certeza, la total autoridad diegética generada de ese modo contribuye eficazmente, desde la apertura del texto, a la ilusión de realidad que está en el centro de la lectura practicada. Y esa certeza, autoridad diegética e ilusión consiguiente *se transferirán* después al narrador homodiegético y a su funcionamiento semiótico. El lector implícito de esta lectura -y con él cada individuo en el que se encarna- ha arrojado sus naipes en respuesta a los del autor implícito, y ya se vuelve imposible mirar el juego desde fuera. Nacen así la red semiótica y su efecto semántico central, la ilusión de realidad, y a su vez esta ilusión genera, cuando se necesite, la preservación de la homodiegesis del narrador ante la posible amenaza de la paralepsis. En esa red quedará envuelto para siempre el lector implícito. Y en la trama de esa red estará coherentemente (dialécticamente) integrada la clausura del cuento.

CONCLUSION

Como conclusión, trataré de esbozar el marco teórico del artículo -el que yo he tenido supuesto como dicho marco- e indicar la manera cómo se inserta en él la lectura practicada. Lejos de pretender hacer la exposición prolija de tal marco en esta conclusión, lugar obviamente impropio, intento, al esbozarlo, sugerir la justificación epistemológica última del método seguido. Dicho marco consiste en cierto concepto del estudio del texto en cuanto literario (estudio que podemos seguir llamando metonímicamente, por economía, "estudio literario"), basado a su vez en cierto concepto del *texto* literario.

Hemos partido de *una lectura* de "El infierno tan temido", como destaqué al comienzo. ¿De qué otro principio se puede partir ante un texto literario? En literatura, en el principio (y siempre) está la lectura -*una* lectura posible entre otras también posibles-, y en todas ellas necesariamente, la interpretación. El estudio literario del texto se sitúa después, por lo cual no parece poder ser, esencialmente, sino una explicación de la lectura. La prioridad de la lectura con respecto al estudio literario es, por tanto, natural y lógica, aunque no por fuerza enteramente cronológica -esto es, dicho estudio puede efectuar modificaciones en la memoria de lecturas anteriores, y la memoria del mismo puede afectar lecturas ulteriores. En todo caso, lecturas diferentes requieren explicaciones diferentes, y por eso la explicación de "El infierno" que he propuesto corresponde a *una* lectura del cuento, que este lector comparte. Por lo mismo todo lo que hasta aquí haya sido, y desde aquí sea, interpretación del cuento, será válido para mis propios lectores sólo en tanto asuman en sí mismos al lector implícito de esa lectura del cuento.

El estudio literario de un texto queda, pues, concebido como explicación de una lectura concreta de ese texto: explicación (específicamente) semiótico-literaria. Explicación *semiótica*, porque una lectura es un hecho de significación, de semiosis, y porque, en consecuencia, nuestra explicación indaga la estructura y el funcionamiento de ese hecho; explicación *literaria*, porque ese hecho (genéricamente)

semiósico es (específicamente) literario, concebido lo literario (a partir principalmente de la lúcida y brillante propuesta de Antonio Risco) como un fenómeno esencialmente "figuracional". Resulta, i.e., literario un texto lingüístico cuando es considerado por el lector "ante todo [en] su valor de evocación, de sugestión imaginativa o...afectiva" (Risco 1982: 59); dicho de otro modo -y completando la definición-, cuando el lector procesa el texto como primariamente estímulo de la figuración estética de un mundo imaginal que tiene relevancia vital para el mismo lector (el efecto estético y la relevancia vital completan el concepto; ver Renart 1989: 386, 388-389).

Aquí reencontramos la idea de la que partía este artículo; por ello podrá aquí explicarse mejor la integración de esa idea en la semiosis de la lectura literaria. Tanto el código "realidad" como el código "ficción", dentro de los cuales situamos el contenido de todos los textos que leemos, comprenden un mundo imaginal. Puede haber un sector de ese mundo que necesariamente adscribamos al código "realidad" porque forme parte de las experiencias y recuerdos que consideramos reales - y por tanto, si el texto es ficcional, forme parte del referente externo del texto. Pero en sí mismo, el mundo imaginal que un texto sugiere, es ópticamente independiente de los dos códigos. Si el lector no identifica tal mundo, parcial o enteramente, como parte de su mundo real, o si el texto no proporciona signos que lo adscriban por fuerza a uno u otro código, puede pertenecer, parcial o enteramente, a cualquiera de los dos. Es en el mundo imaginal donde la ilusión de realidad (o "realisimilitud", como propuse para quienes prefirieran una sola palabra) ha de inherir como propiedad de ese mundo; la ilusión de realidad es un sub-código que adscribimos directamente a ese ambivalente y móvil mundo imaginal.

Ahora bien, si aceptamos lo dicho hasta aquí, el estudio literario de un texto consistiría esencialmente en una indagación centrada en ese mundo imaginal: una indagación de "*los componentes* (contentuales) de la dimensión figuracional o imaginal del texto, de los *factores* semiósicos (contentuales y expresionales) de tal dimensión, y de los *efectos* semiósicos (contentuales) de la misma, según se dan en una o más lecturas concretas, que podrán ser compartidas en todo o en parte por un número indefinido de individuos" (Renart 1989: 386). En el texto literario, dada la circularidad semiósica, reiteradamente aludida, de la lectura estética, *componentes* y *efectos* semiósicos de la dimensión figuracional -de ese mundo imaginal- pueden tratarse en última instancia como si fueran equivalentes (392), y los *factores* semiósicos, por su parte, pueden tener también, a más de su función *causativa*, una función *constitutiva* de la misma dimensión -es decir, ser también *componentes* de ella-.

Comprendido el cuento de Onetti como viviente caso de una problemática trágica profundamente humana -una desgarradora dicotomía existencial- el componente/efecto semiósico que principalmente satura su dimensión figuracional o imaginal es un hondo sentir. Emir Rodríguez Monegal dijo hace años algo que tal vez sea "esencial a la propia esencia" de la obra de Onetti, aunque no siempre se la perciba

así, o no se recuerde la importancia del aserto: "En la entraña de estos cuentos duros [los de Onetti, en conjunto]...se encuentra una sensibilidad que se resiste a aceptar que la vida sea sólo corrupción y sordidez" (Rodríguez Monegal, 1966: 227), como podría pretender el personaje de la clausura de "El infierno", o mejor una parte de ese personaje -y del narrador, y del lector implícito, y del autor implícito, y del autor real, y de nosotros. Es esa "sensibilidad" (de *todos* los actores mencionados) la que "vuelve empecinada la cara hacia el recuerdo de una frescura" (227): Es, en este cuento, la "sensibilidad" del Risso que persiste en la afirmación de la verdad radical del amor de Gracia y del suyo; de la Gracia que persiste en testimoniar desesperadamente su fe en tal verdad; del narrador, que transforma los prodigios de su arte expresivo en los prodigios de empatía que hemos comprobado, y con el narrador, nuevamente, todos los que él representa y con él sintonicen: el lector implícito y el real, el autor implícito y el real, y nosotros.

El principal *factor* semiótico de esa intensa, profunda, "sensibilidad", de ese hondo sentir que impregna la dimensión figuracional de la narración, es precisamente la posible propiedad de esa dimensión -ese sub-código- a que nos referíamos hace un momento en esta conclusión, y tantas veces a lo largo del artículo: la impresión -la ilusión- de realidad que habita en su centro. Porque esta ilusión nos hace imaginar de manera más directa e intensa el dolor y la tragedia del caso particular y la problemática que tipifica, y el sentimiento de su profundidad existencial y óptica. Y por eso también nuestra antedicha empatía -nuestro *sentir* imaginativo (o real)- con los actores diégeticos que la viven, alcanza la notable intensidad que constatabamos. Ilusión de realidad, pues, y empatía que llegan a hacerse identificación total: óptica, existencial, cultural, ideológica, moral, y emocional con el narrador-autor implícito, correlato de ese lector implícito que asumimos, y (expresados nosotros, seres reales [¿reales?] en él) con los modos y grados de su empatía con los personajes.

Y es así como los principales factores semióticos de la ilusión de la realidad - algunos de los cuales son a la vez, como hemos visto, componentes de la misma- resultan también, *ella mediante*, principales factores semióticos de ese ingrediente figuracional impregnante, ese hondo sentir. Así resulta, en primer lugar, el estatus del narrador, fundamentalmente por su carácter homodiegético, sin que -no obstante- se renuncie al privilegio cognicional, propio de la heterodiegesis, del mismo narrador, y a la consiguiente clarividencia, autoridad diegética y fuerza objetiva que posee su información sobre el sentir de los personajes. Porque aquí el texto de Onetti estimula una lectura dentro de la cual consigue una solución magistral al viejo problema de la incompatibilidad de las dos clases básicas de narrador -la incompatibilidad que resulta de la parapsis que se produce al atribuir al narrador homodiegético un privilegio cognicional propio del heterodiegético. Esa solución se genera por la adjudicación al narrador homodiegético de un privilegio cognicional de naturaleza ideológica y no perceptual, fusionando así en la homodiegesis las propiedades esenciales de la heterodiegesis sin que aquella pierda las propias. En segundo lugar, la red de componentes textuales de índole expresional que en tal lectura contribuyen - nucleándose semióticamente en torno a la homodiegesis del narrador- a la significa-

ción de la ilusión de realidad y a la vez (circularmente), a la significación del carácter homodiegético del narrador. Esa red semiótica donde se destacan, por su importancia funcional, en el plano de las posturas del narrador, las posturas ideológica, informacional, y perceptual, así como la actitud afectiva, del mismo narrador; en el plano del nivel narrativo desde el cual emite su enunciación el narrador explícitamente homodiegético, la ubicación de tal narrador en el nivel extradiegético; en el plano del estilo del texto, el estilo reiterativo y/o simbólico, el estilo indirecto libre, la *paralepsis* estilística, y la abundancia de la determinación gramatical; finalmente, en el plano de la disposición del texto, su peculiar clausura en manos de un personaje ideológicamente contradictor.

En suma, la figuración culmina el proceso semiótico-literario que hemos explorado, porque la entera red semiótica nucleada en la homodiégesis del narrador conduce a la figuración de la dimensión imaginal del texto: últimamente, de aquel hondo sentir, e intermediariamente, de la ilusión de realidad. La figuración así estimulada es tan intensa que puede invertir la dirección semiótica del proceso, haciendo que lo figurado, se vuelva causa de su propio efecto. Pues siendo la ilusión de realidad un fenómeno primariamente empírico, se prolonga, sin embargo, en extensión ideológica. Por lo cual genera (circularmente) homodiégesis siempre que lo requiere la superación de la *paralepsis*.

University of Ottawa

NOTAS

1. En lugar de “ilusión de realidad”, en Renart 1992b preferí denominar este fenómeno “*impresión* de realidad”; indiqué entonces que lo prefería así “para evitar posibles sospechas de un inmanentismo en la concepción epistemológica del texto literario que estoy lejos de compartir” (1133). Pienso ahora que vale la pena correr ese riesgo ante el beneficio consiguiente; consiste éste en que el vocablo “ilusión” sugiere mejor la relatividad semiótica que quiero destacar: se trata principalmente de un fenómeno de código, no de constitución óptica -i.e., de semiótica y no de ontología. Acerca del concepto de ficción que empleo, nótese su amplitud; ficcional es aquí, para un sujeto, todo lo que, para ese sujeto, no tiene existencia actual en el mundo que clasifica como real, incluyendo, pues, toda potencialidad de ese mundo. En cuanto a las dos clases de referente que señalo, recuérdese que en lugar de “referente interno” puede usarse, si se prefiere (aplicando al texto literario la terminología saussuriana de manera más directa), “significado”, y en lugar de “referente externo”, simplemente “referente”.

2. Para la noción de figuración de un mundo imaginal, que se basa en Risco 1982, ver la conclusión de este trabajo. El uso del sufijo *-al* en “imaginal” (por oposición a “imaginativo”, que supone personificación, o a “imaginario”, que denota irrealdad, como lo señalé en Renart 1989: 421, n. 6) responde a una norma general seguida en trabajos míos anteriores que continuó adoptando en este trabajo, cuya finalidad es evitar las significaciones no “neutrales” de los vocablos que usan los otros sufijos. Así también, con respecto a los vocablos siguientes: “cognicional” y derivados (“cognicionalmente”, etc.) -en lugar, en este caso, de los términos que emplean *-ivo* (“cognositivo” y derivados)-; “discursal”, “expresional”, “figuracional”, todos con sendas formas en *-ivo*, que pueden sugerir acción o valoración, ausentes de la simple mención del hecho neutro; “historial” (perteneciente a la “historia” en cuanto fenómeno opuesto a “relato”), diferente de “diegético” (perteneciente a la diégesis, el mundo narrativo entero que la historia evoca metonímica y sinecdóquicamente: ver Genette 1983: 13); “contentual”, de uso más general y extendido (ver Renart 1982), etc.

3. Alguien que profesara el idealismo filosófico podría sostener lo inverso: la causa está en la mente del sujeto, y el objeto -en este caso, el mundo imaginal- es pura proyección de dicha mente. A los efectos de nuestro argumento, es lo mismo: *hay* un sentido “objetivo” de “ilusión de realidad”, sea el “objeto” en cuestión, o bien causa, o bien efecto (no importa), de la actividad del sujeto.

4. Empleo el texto de “El infierno tan temido” que figura en las *Obras completas* (Onetti 1970); de allí están tomadas todas las citas, cuyas

respectivas páginas se indicarán en el texto de este trabajo. Para la crítica del cuento, a más de los trabajos que he de citar en el texto, véanse Mercier 1974, Ocampo 1980, Prego y Petit 1981: 207-211, Rodríguez Alonso 1987.

5. Para la terminología narratológica empleada, comprendiendo expresiones como "paralepsis", "estatus" del narrador, "postura ideológica", "postura perceptual", "postura informacional", etc., sigo principalmente a Lanser 1981, y a Genette 1972 y 1983; ver también Vitoux 1982, Prince 1987, Reis y Lopes 1987, y Renart 1992a. Advuértase, sin embargo, que en Renart 1992b hago aclaraciones, precisiones, e incluso alguna propuesta teórica nueva, con respecto a varios de los conceptos empleados. En otro orden, adoptando un uso cada vez más extendido, opongo "semiosis" (la significación, su estructura y funcionamiento) y derivados ("semiósico", etc.), a "semiótica" (la reflexión sobre la semiosis) y derivados ("semiótico", etc.).

6. Con el último calificativo ("desgarrador") califica Emir Rodríguez Monegal este relato considerado en conjunto (1966: 226); una aplicación más plena de esta idea se encuentra en la conclusión de este trabajo, donde comento ciertas observaciones de Rodríguez Monegal sobre los cuentos de Onetti que considero esenciales para la cabal comprensión de los mismos.

7. Acabo de escribir /nosotros/ sin comillas, y así lo seguiré haciendo casi siempre desde aquí, lo mismo que /nuestro-a/, pero ya sabemos que se refieren, en parte a la comunidad cultural, y en parte a la común condición humana, presupuestas por el lector implícito de la lectura a que me vengo refiriendo. Nótese también que me he de referir enseguida a la cercanía cultural entre los personajes y el *lector implícito*, y más adelante a la cercanía cultural entre los personajes y el *narrador*. Naturalmente el concepto se toma en un sentido más genérico en el primer caso que en el segundo. En el segundo caso la cercanía cultural es la de dos seres humanos que comparten la misma lengua, país, grupo social, amistad o conocimiento mutuo, afecto (posiblemente recíproco), etc. Ninguno de estos elementos es necesario en el primer caso; se trata entonces esencialmente de comunidad ideológica y axiológica, y subordinadamente de una comunidad más vaga, de carácter vital (donde pueden intervenir factores de tiempo, espacio, organización social, actividad laboral, intereses intelectuales y/o artísticos, preocupaciones existenciales, etc.) que nos hace *sentir* a otro ser humano suficientemente cerca como para considerarlo miembro de una misma unidad cultural común a ambos. En este sentido puede alguien de nuestros días sentirse partícipe, con Aristóteles o Pericles, de la misma cultura greco-latina-occidental o con Unamuno, T.S. Eliot, y Borges, de la misma cultura occidental moderna.

8. Ciertamente, otra lectura propondría que se trata de un narrador "plural", encarnación ficticia de tales amigos o conocidos de Risso y Gracia César, o "esa especie de personaje colectivo" que, según Aínsa, suele usar

Onetti con el resultado de 'inficionar de incertidumbres' sus obras (Aínsa 1970). Para *este* cuento prefiero como más "natural" en mi sentir de lector, la versión que propongo, como también unos efectos de sentido diferentes de los que señala Aínsa -quizás muy ciertos en otras obras de Onetti. Creo que las convenciones de lectura ficcional dominantes hoy y en el tiempo y espacio cultural en que se produjo el cuento, nos llevan a considerar que el "grado cero" de hablante homodiegético tras un plural de primera persona, es el equivalente de un hablante del mundo real que use tal plural -i.e., un individuo que habla en nombre de un grupo- *mientras* no haya marcas positivas que lo nieguen. Véase también la nota 9 de Renart 1992b acerca de mi preferencia por "no multiplicar los entes" tampoco en este terreno.

9. Uso "persona" en el sentido técnico que puede encontrarse, por ejemplo, en Lanser (1981) y que ha sido estandarizado en conocidos diccionarios de literatura como el de Abrams (1993) o el de Fowler, ed. (1987); para un estudio mayor, puede verse el libro de Elliot (1982).

10. Destaco que tal inverosimilitud se produce si se acepta (como espero haberlo probado en 2.6) que el narrador que aparece en la segunda sección del cuento se sitúa en el nivel extradiegético. Es un caso bien diferente del que se opera en (por ejemplo) *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa siempre que se incrustan segmentos de discurso narrativo de un personaje en el discurso del narrador extradiegético básico, como ocurre con tanta abundancia en esa novela. En particular, las incrustaciones del Santiago de la época de la "conversación" parecen a veces erigirse como un discurso en competición con el del narrador básico. Sin embargo, una mirada atenta nos revela que es el narrador básico (identificable en esta obra con el autor implícito), articulador del discurso total de la obra, quien realiza las incrustaciones. Este narrador, pues, dista mucho de ser víctima inconsciente de intrusiones ajenas, y su discurso -y la novela entera- guarda sin mengua el carácter mimético.

11. Notemos, al pasar, que no deja de interponerse también un problema menor, ya aludido (en II-1), la ausencia de signos positivos de homodiégesis en toda la primera sección del cuento (1293-1294). Pero la solución parece, necesaria y sencillamente, que los signos no se muestran entonces, pero sí -en forma de signos gramaticales- más adelante.

12. Entiendo usar aquí metafóricamente el concepto de metáfora, pues llamo metafórica a una suerte de semejanza o analogía que no es la semejanza o analogía propia de la metáfora. Designo aquí como metafórica la semejanza que existe entre sucesos -el ficcional real, que se desconoce, y el análogo al ficcional real, que se narra- que son concreciones individuales de la *misma* especie o clase o categoría (dos concreciones individuales de la categoría "suceso"). Por lo contrario, la semejanza propia de la metáfora es la que existe entre concreciones individuales de especies o clases o catego-

rías diferentes. (Obviamente, en los casos en que la identificación metafórica opera en un nivel más abstracto, la semejanza que presupone no existe entre individuos sino entre diferentes *especies o clases o categorías*). En "las perlas de la boca de Laura", por ejemplo, se identifica un individuo de la clase "perla" con un individuo de la clase "diente"; si en vez de la forma de metáfora se usa la forma de símil -"dientes como perlas"-, los individuos no son identificados sino comparados, pero la comparación está fundamentada en la misma relación. Ahora bien, en la primera de las soluciones a la paralepsis que estamos considerando, suponemos que entre los dos sucesos relacionados -el que se narra, y el ficcional real- la relación es de indudable semejanza, pero es la semejanza que existe, como dije, entre dos concreciones individuales de la *misma* clase, no de clase diferente. Sólo, pues, por intensificación expositiva, llamo "metafórica" a esta clase de semejanza.

OBRASCITADAS

Abrams, M.H. 1993. *A Glossary of Literary Terms*, 6ª ed. New York: Holt.

Aínsa, F. 1970. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa.

Benedetti, M.1981; publicación original 1965. "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre". En *El ejercicio del criterio*: 131-153. México: Nueva Imagen.

Booth, W.1983; publicación original 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Eco, U.1972. *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

----- 1979 Midland Book edition; publicación original 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Elliot, R. C.1982. *The Literary Persona*. Chicago: University of Chicago Press.

Fowler, R.1986. *Linguistic Criticism*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

-----, ed. 1987. *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London: Routledge.

Genette, G. 1972. "Discours du récit: Essai de méthode". En *Figures III*: 65-273. Paris: Seuil.

-----, 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.

Kavanagh, J.H. 1990. "Ideology". En F. Lentricchia, y T. McLaughlin, eds. *Critical Terms for Literary Study*: 306-319. Chicago: University of Chicago Press.

Lanser, S. S.1981. *The Narrative Act: Point of View in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Lentricchia, F., y T. McLaughlin, eds. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press.

"Narratology Revisited -I" 1990. *Poetics Today* 11, no. 2 (Summer).

"Narratology Revisited -II" 1990. *Poetics Today* 11, no. 4 (Winter).

"Narratology Revisited -III" 1991. *Poetics Today* 12, no. 2 (Fall).

Nelles, W. 1990. "Getting Focalization into Focus". *Poetics Today* 11, no. 2 (Summer): 365-382.

Mercier, L. 1974 "Juan Carlos Onetti en busca del infierno". En Giacomani, H. F., ed. *Homenaje a Juan Carlos Onetti*: 225-234. Madrid: Anaya.

Ocampo, A. M. 1980. "La mujer en 'El infierno tan temido'", *Texto crítico* 6 (julio - diciembre): 223-234.

Onetti, J. C. 1970. *Obras completas*. Prólogo de E. Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar.

Prego, O., y M. A. Petit. 1981. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*. Madrid: Clásicos y Modernos.

Prince, G. 1982. *Narratology: The Form and Function of Narrative*. Berlin: Mouton. ---, 1987. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Reis, C., y Ana C. Lopes 1987. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.

Renart, J. G. 1982. *El Cristo de Velázquez de Unamuno: Estructura, estilo, sentido*. Toronto: University of Toronto Press.

-----, 1987. "Problemas semióticos de la narrativa ideológica de personaje: Tulio Montalbán y Julio Macedo de Unamuno". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11, no. 2 (Invierno): 377-402.

-----, 1989. "Hacia el uso de la ciencia de la literatura por las ciencias sociales: Demostración mediante textos de la poesía folklórica quechua". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 13, no. 3 (Primavera): 383-428.

-----, 1992a. "Escena arquetípica y discurso narrativo". *Estudios*, no. 21 (Febrero): 24-28.

-----, 1992b. "Bases narratológicas para una nueva lectura de 'El infierno tan temido' de Onetti". *Revista Iberoamericana*, nos. 160-161 (julio-diciembre 1992): 1133-1151.

Rodríguez Monegal, E. 1965. "La fortuna de Onetti". En *Literatura uruguaya del medio siglo*: 221-260. Montevideo: Alfa.

Risco, A.1982. *Literatura y figuración*. Madrid: Gredos.

-----1987. *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Taurus.

Rodríguez Alonso, Pilar.1987. "Un aspecto del tiempo en los cuentos de Juan Carlos Onetti: Análisis de 'El infierno tan temido'", *Lexis* 11, no. 2: 183-208.

Todorov, T. 1978. *Les genres du discours*. Paris: Seuil.

Vargas Llosa, M. *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

Vitoux, P.1982. "Le jeu de la focalisation", *Poétique*, no. 51 (septembre): 360-368.
"Le vraisemblable" 1968. *Communications*, no. 11.

**EL ESPACIO DECADENTE EN LA
NOVELA URUGUAYA DE LOS AÑOS
60: ONETTI, *EL ASTILLERO* Y
MARTÍNEZ MORENO, *CON LAS
PRIMERAS LUCES***

Laura Abbassian, uruguaya, Doctora por la Universidad de la Sorbonne, enseña desde hace años en la Universidad de Saint-Etienne. Sus trabajos sobre literatura uruguaya e hispanoamericana, han aparecido regularmente en la revista de investigación de la Universidad de Saint-Etienne (G.R.I.A.S.). Aquí entregamos la versión española inédita de "L'espace comme lieu du déclin dans le roman uruguayen des années 60".

EL ESPACIO DECADENTE EN LA NOVELA URUGUAYA DE LOS AÑOS 60: ONETTI, *EL ASTILLERO* Y MARTÍNEZ MORENO, *CON LAS PRIMERAS LUCES*

Laura Abbassian

¿Cómo puede ser uno uruguayo? Esta pregunta vendría a hacerle eco a la frase de Faulkner : ¿ Cómo puede ser uno del Sur ? El sentido de nuestra exploración se revela de antemano, al necesitar internarnos en un mundo novelístico donde el espacio se degrada incansablemente, donde la decadencia de las cosas parece no tener principio ni fin, y el escenario está lejos de ser un inerte telón de fondo sobre el cual los personajes vendrían a desempeñar su drama, ya que él mismo es tan actor como los propios personajes. En este forcejeo entre los dos adversarios, tan apretado que a penas si se les distingue, se podrá leer las señales de una crisis, la historia de la agonía de una época, el cataclismo de los tiempos modernos, el fin de una armonía social. Es de este mundo, donde el decorado cobra vida y se mueve, y donde el hombre pierde sus contornos, donde hombres y cosas parecen tejidos de una semejante materia , de ese mundo sin fronteras entre lo humano y lo no humano, entre lo objetivo y lo subjetivo, es de esta ósmosis insólita entre lo animado y lo inanimado que se deberá hablar. Así se podrá entender por qué ese espacio no deja de desmoronarse, eterniza su tendencia hacia la dispersión, persiste en su lenta destrucción. En suma, se deberá analizar una escritura que define "un réalisme de l'absence, une géographie du rêve, une psychologie de l'acte manqué, un milieu ambiant qui se caractérise par la fable grotesque, l'absence et le fictif, bref, un théâtre d'ombres".⁽¹⁾

Pero ante todo, situemos la obra y los dos escritores. Para Albert Bensoussan, la obra de Onetti, "c'est d'abord une contre-image de l'Amérique latine, une démystification du rêve de la Terre promise, tel qu'il fut véhiculé par le cinéma des Etats-Unis, et par les médias... En France, les lettres latino-américaines ont été d'abord perçues dans leur charme exotique: il suffit de voir, par exemple, quels goûts retenait Valéry Larbaud, le plus grand découvreur de l'entre-deux guerres: Ricardo Güiraldes, ses gauchos et sa pampa, le "criollismo" (encore qu'il ait su aller jusqu'au "cosmopolitismo" d'un Borges, tout en semblant préférer le courant américain, autochtone)".⁽²⁾

C'est dans ce prolongement là, -nos dice-, qu'il faut situer la prestigieuse collection "La Croix du Sud" crée par Roger Caillois après un long séjour "portègne" dans la familiarité des Ocampo... cette littérature n'est pas forcément marquée par quelque fatalité sudiste, elle est aussi bien celle de tout

le monde, universelle. Ou du moins aspire-t-elle à l'être, pour les meilleurs d'entre les écrivains "platenses", Sábato, Borges, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti justement. ⁽³⁾

Para la mirada desencantada de los escritores uruguayos de mitad de siglo, y para los de la generación del 45, ⁽⁴⁾ una duda recorre la obra de par en par, acerca de la cohesión geográfica y de la identidad de su país, y más globalmente de su región, el Río de la Plata. En efecto, si los novelistas del gran "boom" latinoamericano de nuestro siglo no dejaron de anunciar una nueva historia sub-continental, hecha de desapego a la tutela española, europea, norteamericana, de resonancias grandiosas, si el espacio se convirtió para García Márquez, Alejo Carpentier o Miguel Angel Asturias el sitio desde donde podía surgir una historia regenerada, que restituyera una verdad a los pueblos hasta allí colonizados, hay otros creadores más oscuros que manejan esos teatros de sombras, "ceux qui ne s'agitent pas dans l'encier de la république des lettres, ceux qui se contentent d'écrire en silence et humilité; des scribes accroupis, des marginaux qui, on le découvre avec effroi et admiration, sont des rois de la plume, des princes d'écriture. Juan Carlos Onetti -nos dice Albert Bensoussan - est de ceux qui accèdent à la gloire sur le tard et sur la pointe des pieds". ⁽⁵⁾

Se señalará para el estudio del espacio en la novela onettiana aquel atributo fundamental de una personalidad de hombre invisible, como el William Blake de los crepúsculos de Londres durante el siglo XVIII, aquella manera de esfumarse y a la vez de fundirse también en sus personajes, en un decorado de drama inmóvil o "escenografía inmutable" según el decir de Onetti. ⁽⁶⁾ Esta parece haber sido escamoteada a una naturaleza muerta de Ivan Albright (ese pintor nacido en 1897, cuyas telas hablan de decadencia y corrupción y que le debió su fama al «retrato de Dorian Gray») y vincula la obra de Onetti la de Oscar Wilde. Así se nos da a conocer el personaje recurrente de las novelas y de los cuentos de Onetti, Díaz Grey, el que asegura la huida frente al horror cotidiano, como si el autor mismo quisiera darnos la clave del sentido de su creación, al explicar a su manera la experiencia del escritor soñador, al comprobar que "l'être du rêveur envahit tout ce qui le touche". ⁽⁷⁾

Hallaremos en la mayoría de sus novelas y cuentos ese perpetuo balanceo conflictivo, donde la influencia borgiana se hará notar en la técnica utilizada por Onetti, en cuanto a la inserción de un mundo imaginario en otro real, la de la ficción dentro de la ficción y la de la polimodalidad narrativa. Se subrayará también su desaprobación del mundo realista practicado a la Henry James y su admiración por la concepción kafkiana del acercamiento a lo real, a la vez muy concreta y con una apertura hacia lo fantástico. Por fin, hay que reconocer la admiración de Onetti por Roberto Arlt quien el primero había levantado el velo a aquellas zonas de sombras y de tristeza de la gran Buenos Aires, nuevamente "colonizada" por la aguzada mirada del escritor. Pero en 1955, al dejar Onetti la capital para regresar a Montevideo, Argentina ha dado ya la notoriedad a Sábato, Cortázar y Leopoldo Maréchal. Parece

que a cada concurso literario, el jurado vacila en otorgar un premio a Onetti: sus visiones son sórdidas, patéticas hasta provocar una especie de repulsión en reconocer su talento: se le haría casi pagar su excesiva negrura de este modo.⁽⁸⁾

Al comparar *La casa verde* de Vargas Llosa y *Juntacadáveres* de Onetti, que datan de 1964, Rodríguez Monegal concluye:

Esa historia de malevos y prostitutas en un pueblito perdido de la cuenca del Plata puede resultar apenas un melancólico ejercicio en el humor más negro posible: la historia de una ilusión crapulosa, de un paraíso corrupto, de la debilidad de la carne y la leprosa inocencia de ciertos seres. El protagonista Junta Larsen o "Juntacadáveres", es un héroe muy poco épico. Aunque su profesión no dista mucho del Fushía de La casa verde y aunque su burdel pueda tener puntos de contacto con el de Vargas Llosa, la visión del joven peruano de treinta años y la del maduro uruguayo que se acercaba entonces a los sesenta no pueden ser más distintas.⁽⁹⁾

Después de haber explicado esta paradoja del desajuste temporal (Onetti llega siempre demasiado tarde y queda relegado), se puede clasificar sus obras en tres grupos esencialmente: primero *El pozo* (condensado de temas que no dejará de desarrollar), *Tierra de nadie* (donde Larsen es esbozado por primera vez) y *Para esta noche* (donde explora la identidad profunda de Buenos Aires) y algunos cuentos como "Un sueño realizado", que inspirará a Cortázar uno de sus capítulos de *Rayuela* mejor logrados, el concierto de Berthe Trépat.

Una segunda etapa de su obra la marca la publicación de *La vida breve*, novela mucho más ambiciosa donde el realismo exasperado no impide la fabricación de un mundo onírico paralelo, esa ciudad de Santa María soñada por el personaje e insertada en lo real de modo borgiano. Esta novela es un perfecto modelo de la nueva novela latinoamericana y Ruffinelli advierte la influencia de Dos Passos, en la fragmentaria y simultaneísta presentación de la ciudad, a través de la sensibilidad de su personaje.⁽¹⁰⁾

Por fin, una tercera etapa anunciada por *Los adioses*, breve novela que revela una perfecta maestría de la técnica de la ambigüedad de los puntos de vista narrativos, muestra al escritor en su plena madurez literaria, con algunos relatos breves, pero sobre todo *Para una tumba sin nombre*, *El astillero* y *Juntacadáveres*, tríptico barroco donde se entrecruzan los temas de la inocencia y de la experiencia, de la vida y de la muerte, del sueño y de la realidad.⁽¹¹⁾

Ocorre sin embargo, que con el transcurso del tiempo y de la historia, el espacio pueda constituirse en representación, realista, para negar la imposible localización y para proponer una lectura ideológica, política o polémica de una sociedad dada. Ese espacio deja de ser sólo el de las propias pulsiones o repulsiones secretas del escritor para convertirse en objeto de estudio del visionario y del científico, del naturalista abocado a su tarea, para volverse meollo crítico desde donde poder extraer un nuevo

aspecto de las cosas y de los seres. Se vuelve ancla de una reevaluación, de una rectificación de una visión caduca del mundo, tentativa de rehabilitación de una sociedad en crisis donde la historia ha podido cavar un vacío, donde los espejismos deslumbrantes ya no tienen cabida. Entonces parecen surgir otros procedimientos narrativos parecidos a encuestas sociológicas, con el fin de recomponer por antítesis el rostro de la patria perdida.

Tal es globalmente la meta de Carlos Martínez Moreno, nuestro Montesquieu uruguayo, gran jurista, infatigable defensor jurídico en los casos de acusación criminal durante la época de oscurantismo militarista de los años 70, incansable investigador y periodista crítico de arte y teatro, titán del escenario uruguayo de la mitad de siglo, quien concebía su obra como una empresa balzaciana, con las más elevadas exigencias morales y éticas, monumento generacional de las letras uruguayas enfrentado a las tareas más ingratas en pleno corazón de su época, y manejando el género de la literatura documental testimonial.⁽¹²⁾

El uno, por lo tanto, abogado y novelista del esfuerzo socio-crítico interpretativo y el otro, escritor solitario, exiliado en Madrid aproximadamente en la misma fecha (en 1975), este último a quien se le otorgará el Premio Cervantes en 1980, a la edad de setenta y un años, componen un universo desesperado, testimonial de un "monde turbulent et glauque", el cual "répercute sourdement (les) secousses profondes et peint le déracinement d'une collectivité et d'une génération".⁽¹³⁾

Como en la obra de Faulkner, se trata de "un monde souillé, lieu du mal ineffaçable où les fautes individuelles ne cessent d'amplifier une faute collective". "Sur les personnages de Faulkner pèse la spoliation des Indiens et des noirs, et à cette faute des Etats du Sud "punis" par le Nord s'ajoute un deuxième niveau de culpabilité: ce sont ces vols, ces meurtres qui débouchent sur la dérision tragique du Hamlet sudiste, l'impuissance, la folie et la mort".⁽¹⁴⁾

Ocurre igual en la obra de Onetti y de Martínez Moreno, donde se cree asistir al mismo hundimiento en un lugar de perdición. Además, los dos, al querer darle un nuevo rostro a este "Occident du Tiers Monde",⁽¹⁵⁾ afirman paradójicamente una inquietante extrañeza, un "no man's land" que resiste a la exploración fecunda. En vez de inducir un reencuentro con una tierra propia, en el transcurso de una exasperada indagación de la identidad, acrecientan el sentimiento de extranjería, y bebiendo de las fuentes de una historia alejada de la Europa madre, descubren la abolición de un territorio antes que la definición de una pertenencia. En vez de definir, con ayuda de la sensibilidad creadora, contornos, precisiones y claridad, siguen el itinerario de una desaparición progresiva, de un desconocimiento, yendo de la memoria hacia el olvido, adoptando una escritura del personaje que experimenta una disolución, y que lucha apenas contra "l'incertitude du réel, l'instabilité d'un univers en dégradation constante".⁽¹⁶⁾

Mas la sensibilidad creadora no es la misma en los dos autores, aunque los dos hayan elegido internarse en una especie de exilio interior, como si fuera preciso erigir murallas para crear una literatura nacional. Y el paisaje en el cual se recorta la trama, o la ausencia de trama, es mucho más intelectualizado y conceptual en la obra de

Martínez Moreno, mientras que en Onetti se despliega toda una geografía onírica en la cual el personaje literario se funde totalmente. Mientras que Onetti crea con su arte inventivo la mítica ciudad de Santa María, Martínez Moreno procede por formulaciones teóricas, referentes al paisaje urbano que sólo pueden ser objeto de meditaciones declaradas, a menudo esquemáticas y utilitarias, imbuídas de reflexión sociopolítica e histórica, estilizadas al extremo, espacio que no puede ocultar su función polémica en torno al devenir uruguayo, espacio «pradera de la conciencia» indisociablemente ligado a una actividad dilucidadora y sociocrítica constante.⁽¹⁷⁾

Empero, los dos invierten, en sus representaciones imaginarias, la tendencia de un espacio interno hasta allí atraído, absorbido por el espacio externo, los dos invierten el ímpetu centrífugo para prestarle atención a ese espacio urbano nacional casi desatendido hasta allí. Si América latina debía ser el Eldorado de sí misma, Onetti y Martínez Moreno construyen una empresa ficticia inversa, donde lejos de conseguirse una conquista física y espiritual de ese espacio, el ser se vacía, se desintegra, se diluye. La indagación intelectual o poética del territorio lleva a una demistificación del sueño de Eldorado. Sin conseguir puerto donde atracar, esos indiferentes, esos apáticos rioplatenses que son los personajes cruzan la existencia, cruzan la ciudad como ajenos a ésta, y al no poder llenar el espacio con substancia alguna, al no poder revitalizarlo, lo resecan, al no poder hacerlo hablar, lo conducen a veces hasta una mudéz de continente inmerso, abolido, a una Atlántida reducida a su mínima expresión. Trataremos de entender entonces cómo una empresa de rescate tal desemboca sobre una comprobación de extrañeza mientras que se busca acceder a su propia esencia. Si la ciudad de la modernidad caótica, mal asumida suplanta la supremacía del género telúrico, este nuevo mundo de la gran ciudad, donde el ser nace, forja sus ilusiones y sus proyectos se transforma también en ese lugar donde a menudo se parece lamentablemente, no sin haber previa y abundantemente analizado su desgracia.⁽¹⁸⁾

Este estatuto de nobleza concedido a la poética urbana por Martínez Moreno, Onetti y por la élite de escritores del 45 permitirá a este paisaje tan intensamente negativo desarrollarse como tema favorito, negando al mismo tiempo la aventura de apropiación espacial a la cual se destinaba la novela.

A pesar de todo, este nuevo espacio dentro del cual se refugian las nuevas formas del sueño, y a pesar de la honda negrura de sus contornos, da la pauta, si no de una capacidad de iniciativa histórica nacional, por lo menos de una nueva conciencia alejada de un eurocentrismo o de un localismo cualquiera. En esa tentativa reevaluatoria, la conciencia del escritor intenta un nuevo comienzo, una nueva exploración espacial que hace peligrar su objeto mismo. Onetti y Martínez Moreno evidencian la historia de una decadencia. Al enfrentarse con lo que oculta el telón, se apoderan, por la vía documental o por la vía onírico-poética de toda una historia de la desintegración del hombre en el espacio urbano.

Juan Carlos Onetti se da a conocer mucho antes que Martínez Moreno desde ambas riberas del Río de La Plata, por haber vivido quince años en Buenos Aires, y porque el universo que concibe en sus ficciones es el de la ciudad "rioplatense". Se

llame Montevideo como en *El pozo*, Buenos Aires como en *Tierra de Nadie* o Santa María de modo general en casi todas las demás novelas, la ciudad descrita por Onetti, es "una pequeña ciudad colocada entre un río - "de sueñera y de barro, dijo Borges " - y una colonia de labradores", "ciudad de provincias recostada a un gran río y que equivale en la ficción de Onetti a lo que es Jefferson, en el condado de Yoknapatawpha en la ficción de William Faulkner, ⁽¹⁹⁾ "villorio rioplatense en medio de un río y de una colonia agrícola", ⁽²⁰⁾ ciudad mítica, ciudad síntesis de nuestra segunda mitad del siglo, edificada en un santiamén con la llegada de españoles e italianos a fines del siglo pasado, todos esos viajeros sin regreso quienes imprimirán al lugar esa verdad ambigua de ancla y desarraigo, de construcción pionera y de irrisión de la hazaña, de ímpetu de integración y de desinterés crónico, nacidos de la adopción de una tierra segunda, quizá nunca admitida como patria real: ⁽²¹⁾

Il s'agit de Santa María, ville silencieuse, port fluvial où n'accostent que des vaisseaux fantômes, noyée de pluie, d'humidité, de grisaille, ville de transit où les docks s'encombrent de malles fatiguées d'avoir trop bourlingué et de voyageurs interlopes aux yeux absents, tournés qu'ils sont en permanence vers d'autres rêves, des absolus inaccessibles. ⁽²²⁾

En este contexto, no puede uno más que encontrarse frente a personajes inventándose quijotesicamente vidas ficticias: en la novela *La vida breve*, Brausen, un modesto empleado huye de la inaguantable realidad (la enfermedad que ha minado el cuerpo de su mujer y se va a vivir con una prostituta, adoptando un seudónimo, volviéndose un ser violento, viril, criminal, en las antípodas de su yo habitual, haciendo que la historia se desenvuelva sobre dos planos, pasaje constante entre espacios y tiempos distintos). En *Juntacadáveres*, esta flexibilidad se halla en el personaje de Larsen, navegando "entre la médiocrité d'un petit employé de bureau et l'exaltation dégradante d'un tenancier de bordel" (y de quien se conocerá el fin en *El astillero*, con la reestructuración ficticia). En el cuento "Un Baldi posible", Onetti "nous montre avec humour comment ce monsieur Baldi qui a une fiancée, un cabinet d'avocat et mène "une vie lente et idiote, comme celle de tout le monde", s'invente des personnages antipodiques, atroces et cruels, un Baldi "aux mille facettes féroces", pour les beaux yeux d'une femme de rencontre qui l'admire et le plaint". ⁽²³⁾

Esta ciudad de Santa María, anterior en el género de la geografía semi-imaginaria a la Comala de Juan Rulfo, al Macondo de García Márquez, a la Región de Juan Benet ha vuelto a nacer de sus cenizas, con la publicación a principios de abril de 1993 de la novela *Cuando ya no importe*, ocasión para las ediciones "Alfaguara" de celebrar la publicación de su centésima novela, mientras Onetti no podía concurrir por "bobas razones físicas", que lo tienen desde hace tiempo inmovilizado. Esta última novela hace aparecer el vocablo Santamaría unido y ya no disgregado, como si el fuego que la consume la hubiera vuelto más compacta, pero sufre también una descomposición que la corta en dos: Santamaría Nueva y Santamaría Vieja. ⁽²⁴⁾

No podríamos hallar el equivalente de Santa María en la obra de Martínez Moreno, pero si nos proponemos hoy un estudio comparado de la representación del espacio en dos de sus novelas (*El astillero* y *Con las primeras luces*), es que nos parecen constituir dos casos ejemplares, dos demostraciones de modelos ficcionales para una dilucidación de la influencia decisiva de un proceso sociopolítico de derrumbe y crisis acontecido en el Uruguay durante los años anteriores a la elaboración de esa producción, teniendo en cuenta lo que hace notar Henri Mitterand:

“Une chose est de prendre un roman pour le reflet direct d’une situation ou l’expression médiatisée d’une idéologie et d’une politique, une autre d’y faire apparaître des plans et des paliers d’élaboration et de concrétion du sens, des corrélations symptomales, indicelles, entre son univers de discours et la structure sociale qui de toute manière l’informe.”⁽²⁵⁾

En las dos obras que nos ocupan es posible evidenciar un proyecto, una intención global a la cual responden (aunque Onetti siempre ponga en guardia a la crítica contra tentativa cualquiera de extraer enseñanzas morales de sus novelas) y que podría explicarse en términos de construcción de un cosmos personal, de construcción de un espacio ficticio organizado como un mundo en miniatura así como se puede hallar en Faulkner, Fuentes, Balzac. La obra se encuentra circunscrita en una red que teje esa concretización de sentido, llevando en este caso hacia la revelación de un fracaso patente, una decadencia económica, a partir de ciertos imperativos estéticos constantes que traducen esta marcha hacia un derrumbe. Los dos autores convocan el mismo demonio de la descomposición de un universo protegido, que se desmorona a ojos vistas y traducen una degeneración, cada uno a su manera.

El Astillero relata la historia de una desintegración. Al esforzarse una vez más - en forma ambigua- en enmendar su existencia, un antiguo proxeneta, Junta Larsen, decide dar un sentido a su vida, yendo de las ruinas de un astillero abandonado (después de cinco años de ausencia) que finge arreglar con el fin de hacer prosperar la empresa, a la misteriosa ciudad mítica de la provincia del Río de la Plata, brumosa y patética: Santa María. Junta Larsen, de nombre extranjero, símbolo del desarraigo de la identidad del platense, intenta colmar el vacío de su existencia marginal hallando un trabajo que no lo es verdaderamente, en un astillero que no existe verdaderamente; seduce a todas las mujeres que encuentra a su paso, la hija del capataz, Angélica Inés, irremediablemente loca, la sirvienta degradada, la esposa del empleado Gálvez, único personaje positivo de la novela, e intenta una última salvación. Mas la batalla está perdida de antemano: todo es herrumbre, frío y decadencia en ese sitio aislado del mundo y el personaje, a pesar de su simulacro de atareamiento profesional, no hará más que caer en el abatimiento y la corrupción moral.⁽²⁶⁾ Onetti cuenta que estaba escribiendo *Juntacadáveres* cuando le llevaron a visitar un “astillero” al sur de Buenos Aires: la empresa se había fundido, y sus gerentes, muy dignos, estaban convencidos de que iban a ganar el pleito y proseguían su sueño de fortuna en el puro reino de la ilusión. Misteriosamente todos conservaban el astillero como si estuviera funcionando, mucho después de la evidencia de la bancarrota. Le pareció que no había

casi nada que añadir para escribir su novela y que esta última aparición de Larsen después de la expulsión del "paraíso sanmariano" prolongaría su saga negativa, así como más tarde el personaje fantasmal de *Dejemos hablar al viento* (1979) volverá a aparecer en los parajes.⁽²⁷⁾

Si se considera que toda novela es una novela - parodia de las de caballería, o crítica de un henchido idealismo, *El astillero* se vuelve la parodia de las fotonovelas donde un joven burgués honesto y apuesto realiza el sueño de ascenso para enriquecerse e integrar la «high society», o novela tardía de la metamorfosis de ciertas novelas del siglo XIX que relatan la educación sentimental flaubertiana. Aquí el personaje está viejo y contrahecho, y el jefe de la empresa Petrus, que se supone ser un "self-made man", "el hombre que se hizo a sí mismo", está totalmente deshecho. Si se tiene en cuenta la predominancia de las cosas sobre los seres, se notará la influencia del «nouveau roman» francés de los años cincuenta, la de Sarraute y la de Beckett en la pérdida de la corporeidad.⁽²⁸⁾

Por su parte, *Con las primeras luces* de Martínez Moreno cuenta la historia de una gran familia patricia ficticia del país (los Escudero) a través de cuatro generaciones. Un siglo de historia uruguaya es trazada por los recuerdos, desde las hazañas del general Escudero en el curso de la epopeya independentista de la "Guerra Grande" hasta la muerte del último vástago de la dinastía, soltero, aislado, encerrado en su propiedad ("la quinta") que ha heredado de sus antepasados. El personaje central, Eugenio Escudero, quien relata la decadencia y la decrepitud del patriciado uruguayo, está agonizando. En efecto, después de un incidente estúpido, se ha herido mortalmente en la ingle mientras trataba de franquear el portón y la reja de su propiedad, a altas horas de la noche, al volver ebrio de una velada. Esta novela es una suerte de balance póstumo del declinar aristocrático, de su pérdida de poder y prestigio. Traduce metafóricamente la desaparición de aquella clase social arruinada por la irrupción de la modernidad. Esta novela sólo tiene una antigua quinta y sus parques vecinos por todo escenario. Recuerda intensamente el esquema de degeneración presente en *The Sound and the Fury* de William Faulkner con la hija extraviada, el hermano idiota y el hermano incestuoso, todos ellos víctimas de padres poco armados para sobrevivir. El único hijo que se adapta será peor que los demás: para Faulkner, Jason simboliza, por su uso inhumano de la mujer y del dinero, la modernidad que le repugna. Mismo si el vínculo con la modernidad no es idéntico ya que para Martínez Moreno es la modernidad mal asumida la que destruye, se ve el círculo maldito de la familia, el país amado y aborrecido al mismo tiempo y sobre todo el esquema de usurpación de un poder que engloba el esquema degenerador, la lección del intruso y de la injusticia que vengar, "le monologue intérieur comme expression du chacun pour soi, la tension bipolaire entre le régional et l'universel"⁽²⁹⁾

En el conjunto novelístico de ambos autores transitan invariablemente personajes hastiados de vivir, indiferentes, dotados de una capacidad de análisis y de una lucidez inusitadas que les permite contemplar el espectáculo de su propia derrota sin poder ni querer contrarrestarla. Allí, nos damos cuenta de que la desintegración

no es un tema sólo sino la estructura misma que condiciona un género novelesco que se impone en los años 60 : para Greenberg, muchos relatos de los últimos decenios trazan un progreso inverso y paradójico porque sus hilos conductores se invierten hacia la inercia, la homogeneidad y la muerte. En *Voyage au bout de la nuit* de Céline, la consciencia desengañada de los estragos del tiempo puede recorrer ese itinerario descendiente al cabo el silencio prefigurando a la muerte ("Que l'on ne parle plus de ceci"). El espacio, sobre todo en Onetti, está plásticamente modelado, es materia elástica y maleable, sometida a esa necesidad demostrativa de la irrisión, a esa marcha hacia la disolución del ser, donde toda acción independiente desaparece. Greenberg extrae una consecuencia filosófica de la noción de entropía (que se aplica al universo concebido como un sistema cerrado) para probar que toda evolución se encamina, no hacia un orden, sino hacia un caos, por ende se compone un personaje a la defensiva, luchando contra esas irresistibles corrientes de modo de neutralizar su ser y de neutralizar su vida ("La noche me rodea, se cumple como un rito, y yo nada tengo que ver con ella" dirá el personaje de *El pozo*). Su actividad mental es dispersa y fragmentaria, busca trascender su entorno, traicionándolo por ese montaje paralelo de vidas soñadas como en *Los adioses*, con la historia del atleta tuberculoso en un centro médico de pueblo, donde Onetti, perfeccionado en el arte de la impostura, cautiva al lector y lo lleva a caer en una serie de trampas que evidencian, antes que la desolación del sanatorio aislado del mundo, el malentendido global de la existencia y la enfermedad del «entender-mal», abriendo así la vía de la sinrazón lógica, invitando a recomponer las falseadas bases del mundo.⁽³⁰⁾

Si se tiene en cuenta el conjunto de la obra onettiana, registramos un retroceso dentro de ella desde una ciudad cosmopolita e internacional (Buenos Aires) al mero villorrio de provincia (Santa María) siguiendo un itinerario regresivo desde el mundo concreto al mundo onírico y a la interioridad imaginante del personaje. La huída del espacio real se inicia con la elección de emigrar, de dejar un espacio conocido para alcanzar un espacio nuevo, pero la inercia y la pasividad con las cuales se toma la decisión anticipan la inutilidad del esfuerzo: el anti-mito de la tierra prometida es desarrollado en Tierra de Nadie,⁽³¹⁾ donde Onetti pone en escena a todo un grupo de marginales caídos en la trampa de una modernidad inadecuada y repentina, muy caótica donde Buenos Aires aparece sucia, gastada, degradada; un ambiente de deterioro prematuro reina, es decir, todo lo opuesto a aquella tierra donde antaño se plasmaban los sueños más desmedidos de fortuna. Esta desmedida del proyecto de evasión (partir hacia la lejana y extravagante Polinesia, la isla de Faruru) revela el aspecto lamentable de los malos cálculos y la talla de sueño irrealizable, de tierra inaccesible, de ciudad fantasma, ciudad pozo, en las antípodas de la moderna capital del nuevo mundo, de donde nunca puede uno escapar:

"Estoy aquí en una ciudad cualquiera" ... "Era como estar en una casa cerrada, en la trampa, sin esperanza de huir"⁽³²⁾

Los mismos términos son proferidos exactamente con amargo desapego por Eladio Linacero en *El pozo*, y recuerdan las memorias dostoievskianas de subsuelo, confesión de divorcio con el entorno, confesión de renuncia anticipada a partir de una condición voluntariamente recluida, donde el ser erige murallas para protegerse y dar libre curso a una estridente o morosa confirmación del sin sentido de la existencia, teniendo por toda arma esta distanciamiento estético, esos posibles abiertos por la auto-reflexividad, esas vidas breves inventadas, esas opciones de vida como victorias momentáneas sobre la dispersión.

Esa convicción de extrañeza enriquecida por la meditación, por la especulación estética, es la traducción literaria de la imposibilidad de regresar al núcleo original extraviado en el espacio y en el tiempo; el tema del desarraigo aparece aquí como el espejo de todas esas parcelas disgregadas en una geografía rioplatense poblada por esos flujos migratorios sucesivos y dispersos. Los sentimientos de nostalgia y la finalidad de retorno a la tierra nutricia se van desgastando con el tiempo y llevan a actitudes evasivas, con el corolario onettiano de la indiferencia para con su propio destino. El ser rioplatense naufraga sobre la ribera americana para crear entre ese espacio nuevo y su propio paradero la distancia más insuperable. Fernando Ainsa analiza lo que llama "el espacio del anhelo"⁽³³⁾ y multiplica los ejemplos de inaccesión definitiva, de ruptura con el sitio ansiado del regreso: Aránzuru en *Tierra de nadie* acaba contemplando con resignación las barrosas aguas del río que le separan para siempre de viaje alguno ("ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra"), muestra a personajes absortos por el juego imaginario del deambular por las calles de París en *La vida breve* ("perderse por las calles de París") y otros que se trasladan al puerto para una ceremonia imaginaria de embarque hacia el lejano país de Dinamarca, salida que jamás tendrá lugar ("se ponen duros y miran, miran hasta que no pueden más, cada uno pensando en cosas tan distintas y escondidas, pero de acuerdo, sin saberlo, en la desesperanza y en la sensación de que cada uno está sólo, que siempre resulta asombrosa cuando nos ponemos a pensar."⁽³⁴⁾

En Martínez Moreno, dada la esencia semi-documental y semi-ficticia de su novelística, ese "espacio de anhelo" se reviste de un sentido mucho más concreto, más cercano a lo político, y funciona más bien como un proceso de teorización sobre la aptitud de las sociedades para volverse modelos democráticos ideales, hacia los cuales el uruguayo medio profundamente insatisfecho del "quietismo", de la apatía colectiva que acelera el desgaste institucional en el transcurso de los años 1960, debe orientar su búsqueda del alma nacional, para darle el vigor del cual carece. Se renuncia deliberadamente a conquistar ese espacio social de perfección, después de un minucioso examen de las razones muy concretas, y a menudo desgarradoras, que han conducido al ser a retirarse en su mundo tan estrecho y a caer en una existencia tan poco combativa que se parece a un letargo, al cabo de tantas renunciaciones. Mientras que Martínez Moreno sanciona y amonesta a sus criaturas, las somete al castigo de la agonía y de la merecida muerte, en la que ve un desenlace fatal a consecuencia de la falta de compromiso y de la deserción, Onetti disuelve el pecado en el ensueño, en la

ironía, en la indiferencia frente a la decepción e incluso al fracaso, y halla en el escape del desarraigado una mayor autenticidad existencial.

De todos modos, ambos crearon una novela particular, verdadero micro-mundo concentrado, que reproduce las estructuras sociales y los mecanismos de poder existentes en la aglomeración urbana, verdaderas novelas-metáforas de la caída y de la desaparición de una clase social en tiempos de crisis: la aristocracia para Martínez Moreno y las clases medias para Onetti. Si *El astillero* relata la decadencia y el fin de Larsen, reduciendo el universo ficticio a un espacio de soledad especialmente restringido por la desolación, la degradación y el aniquilamiento, *Con las primeras luces* también cuenta el auto-confinamiento de una familia patricia en ruptura con el ámbito exterior, decidida a extraerse de la sociedad con tal de eternizar un ritual aristocrático insensato, que sólo puede tener lugar dentro de la gran propiedad privada, único sitio de perennización de un universo caduco. En los dos casos, un sueño irrealizable de prosperidad nutre el imaginario de los personajes: en el *El astillero* se trata de volver a hacer florecer una empresa quebrada a partir de un sitio que ya no es posible mejorar, arruinado por la desolación. En *Con las primeras luces* la empresa propuesta es el mantenimiento tenaz de un prestigio aristocrático perdido, la ilusión de poder en una propiedad roída por la putrefacción y el abandono. Dar un nuevo impulso a lo que ya no es, a lo que se transforma en la absurda divisa de los personajes, que sólo chocarán contra la ruina de su medio ambiente sofocante, desintegrado y sin vida. Así, la glorieta abandonada se vuelve el espacio del imposible diálogo con Angélica Inés, que nada puede oír ni entender, barrera contra la comunicación. El astillero es el de las promesas de sueldo, de honorarios fabulosos para trabajadores en andrajos, boquiabiertos frente a las desmedidas ofertas de Jeremías Petrus, mientras que ninguna prueba existe de esa tan mentada prosperidad perdida de un astillero esplendoroso en antaño, y nos preguntamos si el abandono de los espacios constituye un estado de deterioro progresivo, o si se trata del fondo inmutable del tránsito del hombre sobre la tierra: el fragmento "a lo Kawka" parece confirmar esta última hipótesis:

Tolerado, nos dice de Larsen, pasajero, ajeno, también estaba él en el centro del galpón, impotente absurdamente inmóvil, como un insecto oscuro que agitara patas y antenas en el aire de leyenda, de peripecias marítimas, de labores desvanecidas, de invierno. ⁽³⁵⁾

En la quinta o el astillero hay una misma forma de escapar de la intervención impuesta por el exterior, una voluntad de instaurar una ley privada y personal que pueda guarecer de las agresiones de un entorno hostil. Este último es eludido, porque representa un cataclismo: el del advenimiento de la modernidad que impone una aceleración, un trastorno de las relaciones de clase, toda la molestia de una reestructuración humana y territorial que el conservador rechaza con toda su alma y contra la cual, para protegerse, asume un estado agónico e inerte, ya que se prohíbe a sí mismo integrar esa modernidad.

La traducción en las dos novelas de esa problemática relación al espacio o de esa dialéctica «dentro-fuera» aparece en la forma de apoderarse de una especie de recinto donde la ley no puede penetrar, y que los personajes recorren obedeciendo a sus sueños, fantasmas, delirios alucinados, ilusiones de grandeza, victorias imaginarias que les otorgan una transfiguración del territorio de ruina en territorio de majestad. Pero esplendor y plenitud son inalcanzables y no pueden edificarse.

Los personajes enfrentados a la ruina del espacio desmoronado, Larsen en *El astillero*, Roberto Escudero en *Con las primeras luces* se hallan "en el hueco voraz de una trampa indefinible". Pierden progresivamente el sentido de la realidad a medida que ésta se vacía de contenido. La intolerable frustración nacida de la exclusión o del retraimiento respecto al ámbito social laboral del progreso induce un conjunto de simulacros de actividades, ocupaciones, teatralidad de los comportamientos que pueden ir hasta el fervor del atareamiento para edificar sólo vacío, «mintiendo con ardor».

En los dos casos, los personajes se retiran de un espacio que les es hostil (Santa María lo es menos que la amenazante Montevideo de la modernidad galopante que golpea a las puertas de la quinta y la rodea por todas partes, pero Larsen ha sido expulsado de la ciudad) y en los dos casos hay un desafío de resistencia desde la condición reclusa. La quinta y Puerto Astillero son sitios, no de existencia infernal sino de inexistencia infernal:

El astillero, -nos dice Saúl Yurkievich- es un mundo cerrado, corrosivo, un infierno que envuelve, atrapa, debilita y mata. Expulsado del mundo de los otros, Larsen es confinado en ese agujero... Míticamente, el astillero representa infierno, microcosmos desprendido, isla desierta, mundo de abajo, disolvente y disoluto, mundo que retrograda a lo elemental-negativo, a lo letal, a la ineluctable descomposición sin regeneración... No es purgatorio, sino infierno, desagrega, desabriga, desdibuja, desnubre, descoloca, sume en la inanición. Implica condena definitiva, descendimiento hacia lo indiferenciado, hacia el mundo nocturno... (36).

Si pensamos en el universo de la quinta, comprobamos que el aristócrata arruinado y recluso pierde su fuerza vital, cae en un estado de regresión agónica, y se vuelve el inválido dentro de un ambiente sepulcral. Esas moradas sin vida, su aislamiento confinado, acarrear la imposibilidad de concebir el futuro, de proyectarse en una actividad de progreso y edificación del porvenir. Esas réplicas del mundo activo profesional, esos decorados de comedia donde el ser se agita sin producir nada carecen de materialidad y se ven condenados a esfumarse. La materialidad de los espacios es función de su utilidad en cuanto a las tareas asumidas: todo se vuelve inmaterial dentro de los espacios confinados. Pero el ser se protege, atrincherándose, de un mayor peligro que el de la disolución: es el del contacto con una humanidad primaria (los parias que merodean cerca de la mansión patricia en *Con las primeras*

luces, que le dan un rostro repulsivo a la era moderna, y el del Chamamé en *El astillero*, que le da a la obra su tinte celiniano: es la casilla donde vive esa humanidad promiscua, castigo supremo de la condición humana en los sistemas onettiano y moreniano. El espacio de *El astillero*, así como el de *Con las primeras luces* actúa en tres niveles distintos. En *El astillero*, un primer nivel corresponde a la distinción entre el espacio de Larsen, su tiempo presente, y el espacio de la expulsión, desde donde llega y adonde se marchará, ese "otro lado" adonde se extraviará y perecerá, considerando a la vez que no deja de deambular durante toda la novela. Un segundo nivel correspondería a la determinación de las dos extremidades del traslado de Larsen: el comienzo de su salvación, el regreso a Santa-María, la esperanza del renacimiento y la otra extremidad, Puerto Astillero donde su destino va a cumplirse. Un tercer nivel estaría constituido por la red entrecruzada de los encuentros dentro del astillero y su jerarquía interna, sitio donde reinan el sopor y el hastío, el atareamiento insensato, el espectáculo de la indigencia: "el astillero", "la glorietta", sitio de transición, "la casilla", y "la casa". Notemos la antinomia estructuradora del relato "casa" y "casilla" perteneciente al mismo eje paradigmático y de signo contrario: el marginal Larsen aspira a ascender en la escala social, aspira a «la casa» aunque esta simbolice a una burguesía gravemente afectada por la crisis. Notemos la oposición entre las ventanas doradas de la casa y la luz amarillenta emanada de la casilla, aludiendo a la pauperización de las clases medias alojándose en condiciones cada vez más precarias.⁽³⁷⁾

Del mismo modo, encontramos en la novela del declinar patricio tres mundos que no se tocan: un espacio oceánico lejano apenas vislumbrado, única representación de la libertad, la ciudad de Montevideo dándole la espalda a la mansión, como una refutación del patriciado improductivo, y la quinta, con su museo privado de conservación de vestigios, polvoriento y fúnebre, con sus habitaciones donde se atrincheran esos cadáveres vivientes que son los personajes, y con el parque donde agoniza el último vástago. Como para *El astillero* el grado de irrealidad se acrecenta a medida que se penetra en los antros más confinados, más separados de lo exterior.⁽³⁸⁾

Hay que notar que se enfatiza la descripción del espacio abierto del astillero: ventanas sin vidrios, oficinas y depósito sin puertas, agujeros en el techo, cerraduras que no funcionan, viento que sopla sobre ese lugar sin protección como si se entregara entero a la desolación sin ya oponer resistencia alguna. Lo que interesa aquí, es que mientras la inacción gobierna la peripecia, el espacio parece trabajar encarnizadamente para la ruina: parece oírse chirriar la herrumbre atacando los escombros, se cree ver al viento internándose en cada hueco de la materia descalabrada para proseguir con su tarea de destrucción: se podría hablar de agonía activa, a cargo de un espacio personaje activo, participando dinámicamente en la desintegración: el moho que recubre los muros de la quinta donde se atrincheró la nobleza parece animado: no cesa en su accionar sobre lo vetusto. Acaso la oposición entre espacio abierto (el astillero) y espacio cerrado (la quinta) no tenga cabida. Los dos parecen entregados al mismo

abandono, como núcleos aislados dentro de los cuales ocurren sueños de grandeza y de gloria desligados del tiempo y espacio reales que hubieran hecho derrumbarse la ilusión de opulencia.⁽³⁹⁾

Esas oposiciones estructurales entre espacios desertados por la vida y mundo occidentalizado del progreso (negado a Larsen excomulgado de la sociedad por haber infringido su ley) no contrastan verdaderamente mas trazan una trayectoria declinante del ser retirado del combate real para un desarrollo, hasta un grado cero donde la proliferación de elementos negativos se vuelve incontenible.

Si se toma en cuenta la voluntad de ascenso de Larsen (ya que la novela relata el anhelo de penetrar en la casa del amo para volverse el dueño realizando su "ingenuo desquite"), la historia cuenta con tres personajes centrales: Junta, el patrón, la mujer inaccesible, siendo ésta el medio para alcanzar dicha meta. La posesión de la "casa", construida sobre pilotes, "forma vacía de un cielo ambicionado", y el sueño de mandar y de renovar "el astillero" lo ponen frente a dos objetivos que peligran: la hija de Petrus es loca, la sirvienta y sus perros feroces vigilan la entrada, y la ruina gobierna el astillero. Si consigue vencer esos obstáculos, ganará la revancha y le pondrá fin a sus humillaciones dominando el mundo. La posesión de la casa de Petrus, símbolo de la clase dominante, podría llevar a anular la jerarquía social, anular el tenebroso pasado de proxeneta, y podría crear esa misma ilusión de esplendor pasado, fabricada con inexistentes recuerdos de fabulosos navíos surcando las aguas del Río de la Plata. Es la farsa del imposible ascenso: a Puerto Astillero vienen a atracar los que persiguen un sueño de grandeza para engañarse una vez más, en este reino de la muerte. El universo de la farsa es el de la muerte: una empresa sin máquinas, una polvorienta burocracia, una gestión de la inexistente navegación plasmada sobre papel oficial. Por fuera, esa degradación la señala la casilla de madera antigua perrera, donde viven Gálvez y su mujer embarazada, y por la sustitución de Belgrano por el Chamamé, con su "reducida población de cementerio que forma la clientela".⁽⁴⁰⁾

La "casilla" dentro del astillero simboliza el único espacio de autenticidad que le escapa a la gran farsa colectiva del atareamiento: parecería que Onetti reconociera en la condición desposeída el único valor positivo de un universo desintegrado. La vida está presente, en el vientre palpitante de la esposa de Gálvez preparándose para dar a luz, como también está en la pieza de la criada Josefina, única mano tendida a Larsen, al hallarse éste en la última fase de su fracaso, dentro del recinto del rico. "El astillero" y "la casa" son los reinos de la muerte, mientras que la "casilla" y la "pieza" son los minúsculos espacios de la vida, dura, difícil, pero pese a todo pura; Larsen, Gálvez y Gunz se alojan cada vez más a menudo en ella a medida que se avanza en la novela, como si se guarecieran en esa tardía esperanza de redención. Pero allí se derribarán las últimas ilusiones, y la disolución del paisaje corresponde a esa etapa final de la enajenación: la cárcel de Petrus, el suicidio de Gálvez y la despedida de Larsen de Santa María le ponen fin a la farsa del trabajo, del poder y del amor. La estricta focalización espacial sobre "el astillero" inaugura el grado máximo de "concentración farsesca": «el astillero» se torna el centro, el núcleo de la farsa. Larsen

no pudo, en el transcurso de su viaje al corazón de la farsa, penetrar en la casa sobre pilotes, dar un nuevo impulso al negocio del astillero, o sucederle a Petrus a la cabeza de la empresa. (41)

Se evidencia que pese a la indiferencia onettiana hacia el plano socio-histórico de la producción novelesca, esta narrativa refleja la crisis uruguaya de los años 60, ya que incluye a pesar suyo las nociones de deterioro industrial, de carencias productivas, de bancarrotas empresariales, como en el astillero. El texto presenta entonces un espectro de la producción inexistente al expresar la realidad a su manera, creando un espacio de improductividad estrechamente ligado a la conyuntura de crisis. La hipertrofia del aparato burocrático aparece en cada descriptivo de los despachos del astillero, el crack bancario de los años 60 está presente en la imposibilidad de remunerar a los obreros de la empresa. La historia nacional y el contexto están tan próximos uno del otro que no se puede desconocer el sentido implícito de ese gran espacio gris, ese cubo de cemento improductivo, lleno de cables telefónicos que no comunican con ninguna parte, de oficinas, de secretarías y empleados sin funciones administrativas efectivas, como tampoco se puede ignorar la respuesta oligárquica de repliegue defensivo respecto a la sociedad que se erige contra la nobleza conservadora y cae al finalizar el milagro económico uruguayo en *Con las primeras luces*. (42)

Globalemente, el alejamiento respecto a la peligrosa ciudad no conduce a un encuentro con sus propios orígenes sino a un olvido, a una amnesia creciente en el contexto rioplatense. El descendiente Escudero no logra sino cavar la duda acerca de la autenticidad de sus raíces patricias y descubre una usurpación de títulos de nobleza en sus antepasados; y Larsen, el desarraigado, descubre también su extranjería (aquí, el Río de la Plata, tierra prestada al inmigrante llegado de muy lejos) que se traduce por el fracaso de su tardía redención. Al alcanzar la impostura existencial su punto culminante, la oposición dentro-fuera se esfuma. La huida del personaje deja de localizarse espacial y temporalmente para volverse trayectoria internalizada hacia una revelación donde se confunden espacio íntimo -pradera de la conciencia- y telón de fondo.

La experiencia prolongada del confinamiento en el espacio cerrado provoca una intensa compenetración del ser con el sitio que lo absorbe por su potencia negativa. Una verdad surge entonces, que el poder esclarecedor del mundo clausurado o abandonado no ha podido hacer brotar: la de la ruina y la muerte sin escape. La lectura sociológica del texto confirma esas hipótesis y detecta en esa caída hacia la desintegración la muerte democrático-institucional de la sociedad uruguaya de los años 60. Pero los dos autores superan el alcance únicamente ideológico de su actividad novelística para expresar también una necesidad ontológica de sus criaturas. No sobreviene sólo la muerte política: hay sobre todo muerte y declinar del ser humano en general, fatalidad de todo hombre, fatalidad de lo efímero, descomposición que acecha aun más al instalarse uno en el descreimiento y la falta de fe. La moral del compromiso existe en Onetti así como en Martínez Moreno, y el recurso a la farsa, al cinismo onettianos constituyen procesos literarios destinados a acentuar la irrisión

en un mundo de desarraigo espiritual donde el ser ya no sabe comprometerse por una causa.

El espacio desprovisto de vida se vuelve el núcleo del despliegue de figuras regresivas; pero *Con las primeras luces* es una novela de aprendizaje donde se descubre los errores cometidos durante la agonía, mientras que en el astillero hay un conocimiento previo del fracaso, y el resto sólo es confirmación de ese saber anticipado. La reja que Escudero ("escudo") se hunde en el cuerpo, cumple la función de provocar el dolor iniciático del personaje, reflexionando sobre su derrota y expiando los pecados y abusos de una aristocracia usurpadora.

La novela *Con las primeras luces* presenta una travesía espacio-temporal en busca de una libertad tardía respecto a su casta de pertenencia patricia. Los tormentos de las heridas causadas por el accidente así como el viaje mental a través de las generaciones de sus antepasados exploradas como verdaderas indagaciones llevadas a cabo por la memoria, hacen de ese relato una epopeya pasiva, experimentada desde la inmovilidad, aunque el lector se traslade hasta los campos de batalla. Al final, después de este largo tránsito esclarecedor, el personaje se halla enfrentado a sus fallas, las rectifica mental y retrospectivamente y se prepara con lucidez para la muerte una vez aleccionado (la novela remite a *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, con todos sus flash-back de balances).

Parecería que esta extensión desplegada por la memoria que recuerda pudiera ser considerada como la travesía de un espacio de hazañas, muy penosas, emparentada a una contra-epopeya emprendida desde un sitio fijo, el de la conciencia. La inmovilidad del cuerpo y el viaje del espíritu concentran fuerzas meditativas que llevan a hondas revelaciones: la impostura del linaje Escudero, la inutilidad de las guerras, el aspecto retrógrado y conservador de una nobleza caduca y enmohecida, etc.⁽⁴³⁾.

Todo el sistema estético depende del sistema evaluación: si se considera el carácter inaccesible del océano, el agua liberadora que jamás se alcanzará, se ve en *Con las primeras luces* un receptáculo cerrado, una "immensité sur place",⁽⁴⁴⁾ en la cual los seres se vuelven sepulcrales, presos de una tumba insondable- donde caen y se empantan- que Onetti llama "el pozo voraz de una trampa indefinible".⁽⁴⁵⁾ El hijo Escudero o Larsen en *El astillero* aspiran a una redención: recobrar el prestigio perdido, volver a la prosperidad, encarnar el modelo de inmigrante emprendedor y creativo, edificar sueños desmedidos sobre la nada, como a principios del siglo en el Río de la Plata, atarse al sólido mástil de antepasados gloriosos, eternizar sus victorias. Para Larsen en el astillero, el símbolo espacial de esa reconquista es la casa, con su princesa, la hija de Petrus, que un letargo ha alcanzado, letargo de un país en crisis moral e institucional experimentada por los montevidéanos de mitad de siglo. Larsen añora unirse con Angélica Inés, el pasado a salvo, intacto, pero mudó a pesar de la insistente interrogación.

De un modo análogo, Escudero interroga los muebles, las telas, los vestigios del pasado, los manuscritos mudos, amarillentos, silenciosos, pasmados por la

descomposición, y se detiene largamente sobre el reflejo de la fortaleza inexpugnable, herméticamente protegida de los asaltos externos, del creciente caos de la macrocefálica ciudad que crece para desalojar al patricio recluso. La casa de Angélica Inés sobre sus pilotes no deja entrar el agua, el viento, pero está vacía: sus presencias posibles se hallan en estado de enajenación, así como los Escudero se hallan genéticamente debilitados por los casamientos consanguíneos, y por la senilidad de los ancianos decrepitos, solteros empedernidos de la quinta. ⁽⁴⁶⁾

Paradójicamente, el espacio protegido se torna espacio de peligro al sofocar al ser y las fuerzas invisibles (las fuerzas históricas del deterioro oponiéndose a la voluntad de redención de los personajes) son más temibles que la inercia ambiental. La "quinta" digiere la vida, digiere la energía, apaga las resistencias del ser, lo cual nos remite a la noción de espacio devorador activo que se encarniza sobre el hombre débil y claudicante, el uruguayo de los años de crisis. Por consiguiente, "le système métaphorique de la représentation autrement dit le réseau d'images qui connote négativement ou positivement les lieux de la narration fait de ceux-ci des espaces condamnés ou salvateurs, des endroits-valeurs d'où découle un programme narratif". ⁽⁴⁷⁾

El destino de Larsen o de Eugenio Escudero es un ejemplo superlativo de las incompetencias de los personajes o de los itinerarios de desposesión. La euforia del afán de reconstrucción de un mundo que ya no es, de un espacio de lucro que ya no existe se opone a la desintegración del medio con entera claridad. Así se define la antítesis modernidad nefasta y pasado ideal remoto. Se estructura en torno a la red de antinomias, relaciones de poder de alcance mítico. En la novela de Onetti, la casa de Petrus será la que Larsen mirará siempre desde abajo, desde el suelo, desde "l'antichambre où de purgatoire de la tonnelle, où jamais il ne mettra les pieds, où jamais il ne sera admis". ⁽⁴⁸⁾

El desenlace muestra esa imposibilidad de acceder a esa casa celestial: cuando Larsen recibe la invitación de Angélica Inés para cenar en esas alturas, sólo conseguirá imaginar su ascenso sin realizarlo porque le será negado; acabará aceptando la única invitación ofrecida, la de una sirvienta tan pobre como él ("nosotros los pobres pensó placidamente"). ⁽⁴⁹⁾

En la novela de Martínez Moreno, el patricio agonizante se enfrenta con el abismo que le separa del paraíso, representado por los recuerdos de una joven prima insolente y rebelde que supo infringir las convenciones familiares, rompiendo con la tradición conservadora para integrarse a la modernidad, de la cual no siguió los pasos. El círculo se cierra sobre Larsen y Escudero: Larsen regresa junto a una mujer parecida a todas las demás, "el cadáver" (otro toque faulkneriano), genérica y gastada, quien intenta protegerle "du froid, du mauvais temps, des gémissements et des griffes du chien, de tant d'années dépensées en pure perte"; ⁽⁵⁰⁾ y Escudero se muere sin haber roto las cadenas del linaje, que lo han llevado a desangrarse, en sentido propio y figurado.

En el desenlace de las dos novelas aparece el tema de la luz, y se podría aplicar la teoría arquetipológica de Gilbert Durand que evidencia y determina grandes

símbolos inmanentes a las representaciones de los espacios anteriormente descritos.⁽⁵¹⁾ Si el astillero y la quinta son los polos cruciales del relato, el símbolo de la luz está incluido en el título de la novela *Con las primeras luces*, y son las palabras finales del agonizante que espera el alba sabiendo que no habrá salvación. En *El astillero*, Larsen huye en el desenlace, huye la vida que representa el parto violento de la esposa de Gálvez, abandonado en su casita de madera, para emprender el último viaje sobre la barca a la deriva, no sin vislumbrar “un paysage ensoleillé où Josefina jouait avec le chien, un salut languide, tombé de très haut, de la fille de Pétrus”.⁽⁵²⁾

La temática de la luz nos permite entender que la última imagen de las dos novelas no es la de una completa aniquilación. La cerrazón del relato con la muerte de los personajes revela la complejidad de la visión propia a los dos novelistas, que no es estrictamente apocalíptica. Las muertes narradas cobran un tinte impresionista con alusiones a la resurrección: “las primeras luces del alba” y “el inconfundible aire de septiembre, el primer adelgazado olor de la primavera”.⁽⁵³⁾ Ambos protagonistas vislumbran una salvación que les será negada, pero que existe, siendo contrarrestada por el encarnizamiento de la ruina sobre el ser, el susurro del musgo creciendo, “el siseo de la ruina y el abatimiento” o en *Con las primeras luces* “la noche circulada por otros, la noche que acumula en los rincones amoniacales del portón, detritus de amor, detritus de sed, detritus de gula, noche pisada por más gente, noche mordida a bocados por otros ruidos, por cantos de borrachos, por aullidos de perros, por gallos equivocados en pleno corazón de la tiniebla”.⁽⁵⁴⁾

Pero el desenlace sólo sugiere una oculta y poco probable resurrección, las luces son tenues y no pueden oponerles sus rayos a las tinieblas. Los símbolos diurnos (luz contra tinieblas, purificación contra impureza y verticalidad de la caída) no logran iluminar al protagonista amenazado por el agotamiento y la muerte. La prueba no conduce al triunfo, la lucidez de la conciencia que descubre la verdad no genera vitalidad suficiente como para redimir al ser. Nos hallamos, al contrario, ante símbolos antagónicos a los de la claridad y la luz, a los elementos purificadores y al esquema ascendente: las dos novelas se hallan impregnadas de imágenes de la animalidad, la oscuridad y la caída.⁽⁵⁵⁾

El espacio circunscrito de la quinta que traga, sofoca, devora se identifica con la noción de animalidad (simbolismo teriomorfo). La agresividad de la reja clavándose en el cuerpo del personaje atravesado por ella hace que el espacio se parezca a un monstruo rapaz o vampíresco succionando y nutriéndose de sangre y energía humanas. Muy lentamente absorbido por el recinto del parque, el ser se encierra en esa quinta, se sumerge en ella como en un vientre primordial y amenazante, símbolo teriomorfo por excelencia.⁽⁵⁶⁾

Además, esta devoración tiene lugar de noche, y la oscuridad es propicia para todos los horrores, campo de los símbolos nictomorfos: “les ténèbres sont en effet l'espace même de toute dynamisation paroxystique, de toute agitation”.⁽⁵⁷⁾ En la novela moreniana se viene a agregar la imagen fragmentaria del espeso y negruzco líquido que se vierte del cuerpo que agoniza, ese fluir opaco escapándose despacio de

el, que se alfa en un angustiante paroxismo al aspecto devorador de la quinta y a la putrefacción el cuerpo vaciado de una sustancia:

Como una botella que se vuelca ha de sentir correr su vino, asistirá indefenso y gozoso al fluir ciego y animal de sus entrañas cansadas, se inundará de sueño
(158).

Se podría añadir a ésto el simbolismo catamorfo o simbolismo de la caída, si se considera el universo de la quinta como un abismo físico y moral para el protagonista que no puede zafarse del abrazo mortuorio de la aristocracia. En *Con las primeras luces* hay una doble caída en el abismo del personaje castigado por haber intentado escapar, y por haber intentado adaptarse a la modernidad, devorado por las fuerzas represivas conservadoras de su árbol genealógico. La agonía de Escudero se parece, por su lentitud, a un empantanamiento, espacio de lenta putrefacción, la lentitud garantiza el esclarecimiento y el balance que pueden desplegarse en la conciencia para entender el sentido de la caída de una clase social caduca, retirándose del escenario con los ojos muy abiertos, presenciando su propio desastre. Este hundimiento en las tinieblas «esclarecedoras» garantiza un encaminamiento hacia la autenticidad, hacia el conocimiento de sí, de su linaje, del papel de la oligarquía en el Uruguay de mitad de siglo, clase parasitaria, de raíces dudosas dentro de la génesis histórica del país, culpable de una apropiación ilícita de tierras con fines privados y muy poco productivos. La caída lenta en el abismo desencadena la revelación de esa verdad.

Lo que se desprende de ese sistema metafórico es del orden de la agresión de los agentes activos que son los espacios, cometida hacia las existencias absurdas y declinantes. El peligro no se identifica claramente porque el espacio se venga oscura y lentamente del ser, y se parece a una inmensa tumba de cadáveres deambulantes, pálidos espectros, sombras de sus antepasados, fantasmas sin amarras, simulando la vida sin alcanzarla jamás. En *El astillero* el viento cruza los espacios abiertos y Larsen camina, camina, no hace más que andar sin detenerse, deambula cíclicamente, siempre por las calles, o penetra dentro de piezas húmedas y frías ya que los ambientes cálidos o poblados por la vida le están vedados. Larsen y Escudero viven una irremediable desencarnación, se vacían, viven sin sol o luz, y la única esperanza se traduce por una voluntad de huida fuera de los antros malditos que habitan, hacia los cuales vuelven sin poder desprenderse de ellos.

Se trata pues de dos historias cíclicas, dominadas por la necesidad de una regeneración: regeneración del clan Escudero mediante una ilusión de anular el tiempo transcurrido, mediante la actualización de antiguas gestas, y con el fin de crear un poder de peso en la nueva sociedad del espacio urbano naciente. La aventura interna del protagonista de Martínez Moreno es doblemente frustrante porque conduce no sólo a la evidencia de un fracaso sino también a una desintegración de un universo mítico destruido por el análisis de la conciencia crítica.

En Onetti, la concepción de la derrota anticipada, la gran farsa quijotesca y el calderoniano sueño crean una geografía que responde al tema de la fatalidad de los orígenes, el "fatum", y que supera la problemática propiamente urugaya de la crisis de los 60 para volverse reflejo de una condición humana de desarraigo. Larsen lo confesará él mismo: es el "mensajero de ninguna noticia" en Puerto Astillero, ese "mundo inmutable".⁽⁵⁹⁾

Nos valdremos de la clasificación de Jean-Marc Moura con el fin de proponer interpretaciones posibles de esas alteraciones del espacio. Este considera que les "représentations d'un espace polyculturel appréhendé sous le seul angle du bonheur primitif" (él al hablar de un regreso al espacio del desierto y de la selva en la literatura francesa de nuestro siglo y nosotros, de la evasión respecto a la sociedad avanzada que rechazan los protagonistas) "peuvent être interprétées comme le contre-modèle pluriel d'une société industrialisée honnie". El clasifica los modelos del modo siguiente :

- El modelo «ecologista»: la utopía primitiva se construye contra el urbanismo proliferador y el corte hombres-medio ambiente característico de la sociedad industrializada. Esta dimensión alegórica existe en nuestras dos novelas donde se destaca un sentimiento de espanto frente a la macrocefalia montevidéana naciente, sobre todo en Martínez Moreno, al erigirse contra la invasión del intruso verdaderas barricadas, y cuando la utopía del retroceso al episodio independentista se vuelve la única aspiración de la aristocracia.

- El modelo «anti-productivista»: el rechazo de la hubris productiva, la de la separación conocimiento-acción, dibujan un universo ideal al alcance del hombre y sus necesidades. La reducción del espacio en las dos novelas, y la estricta focalización sobre el ámbito restringido muestran al ser atrincherándose para reflexionar sobre su propio destino sin interferencia de un ámbito exterior devorador o enajenante. O bien, se reconstruye una micro-experiencia, la cual, desligada de imperativos de productividad insertada en la sociedad real, contribuye a demostrar este corte entre el conocimiento y la acción transformadora o productiva, como en *El astillero*.

- El modelo «libertario»: la necesidad de un espacio no coercitivo, la busca de un poder asegurado, ser el jefe de su propio territorio, extraerse de presiones externas sin creerlo verdaderamente, sometiéndose a la impostura, y muriendo en esa tentativa. Nuestras novelas atestiguan también de estos contenidos.

- El modelo «religioso»: la compensación imaginaria al desencanto moderno; en nuestro caso se trataría de un dios ausente por el cual se clama con ira y desesperación, y la busca de un incorruptible mito inicial, que puede denominarse «utopía primitivista», tal como lo hace Moura.⁽⁶⁰⁾

En los dos autores, y en Onetti en particular, el corte entre el individuo y la sociedad, su distanciamiento impregna toda la narración con una angustiosa tonalidad nacida de ese divorcio, que configura todo el contra-modelo del cual hablamos al principio, la contra-imagen de América Latina. Pero el despliegue del proceso utopista conduce al fracaso cada vez que el ser se aparta de las jerarquías de la

comunidad global. Se trate de un sueño regenerador, de una ilusión de prosperidad en un marco natural, o de un afán de conservación de un pasado épico, estamos muy cerca de la aspiración a la felicidad primitiva negada por el desarraigo, plaga central del Río de la Plata, por la falta de primitivismo de la región sin orígenes propios detectables, demasiado difusos para aprehenderlos, con ese inmigrante que llega, frustrado por su identidad occidental previa, que le impide una simbiosis total con el nuevo medio.

Se puede evocar la temática de la intrusión occidental como principio que desencadena el drama, hecho de tres elementos invariables del «primitivisme romanesque»: “les figures de l’euphorie primitive” (antepasados a caballo, imágenes de la maternidad primitiva y natural como la imagen más fecunda y positiva en *El astillero*, clave de la búsqueda de la felicidad), “les figures du désir occidental” (la edificación de un occidente simulado por la empresa del astillero, las tratativas de integración a la burocracia montevideana a cargo del personaje «mutante», entre tradición y superación en *Con las primeras luces*) y “la destrucción del mundo primitivo” (fin de la ilusión épica, destrucción del mito de la «guerra grande» en *Con las primeras luces*) y caída insidiosa en las escorias y la herrumbre de un universo pervertido por la materia.⁽⁶¹⁾

Tanto Larsen como Escudero asisten a la catástrofe que sigue a la exploración de un mudo que les fascina y obedecen a la lógica trágica de la penetración de un universo caduco fascinante. En *Con las primeras luces* se trata de una experiencia temporal límite que plantea el nacimiento problemático de la nación uruguaya, y que aniquila el concepto mismo de estado uruguayo. Porque ese momento inaugural de perfección, que induce el anhelo de retroceso a los orígenes, se cumple lamentablemente, “annulant purement et simplement l’euphorie primordiale”:

“Ainsi, ce qui est configuré ici est le rêve d’une nostalgie originelle dont la malédiction est de ne pouvoir s’accomplir sans ruiner par là même son objet, paradoxe familier du désir, en l’occurrence réintroduit par le jeu de la temporalité”.⁽⁶²⁾

Personajes enclaustrados, amurallados, creando el mito de orígenes felices e idílicos, o personaje cuyo vagabundeo afirma que se querría explorar una inalcanzable tierra nativa, definen la trágica esencia de esta novelística de los años 60, y ponen de relieve la noción de experiencia inaugural que se vuelve imposible ya que la extinción de mundos endebles progresa y contrarresta el anhelo de regreso a lo edénico y a su inconcebible actualización. El mítico pasado ocupa la conciencia de los introspectivos personajes, quienes experimentan mentalmente la destrucción, en Martínez Moreno con la demolición ácida e implacable de hechos presuntamente fabulosos del acontecer histórico independentista, y en Onetti logrado esto a partir de la refutación anticipada de toda gloria épico-histórica, con una implantación nuclear de la idea de derrota y de la precariedad de un universo irreal, dudoso, inmaterial como un sueño. El paisaje se vuelve a teñir de borrosas incertidumbres, tenazmente incrustadas en el imaginario tal una obsesionante pantalla que impidiera el vivir:

La fiction romanesque ne signale plus que l'inaliénable distance qui la sépare de tout univers originel. Elle ne propose plus un idéal motivant sinon inaccessible, mais une idéalisation, désir dépouillé de toute espérance par l'histoire. La tragédie du tiers monde primitif est au fond celle du roman contemporain aussi bien que celle des contemporains du roman. ⁽⁶³⁾

Por fin, en esa geografía interior descrita, parecería que en los dos casos sea el espacio quien se burla de los seres y éstos quienes lo dominan: esos telones de fondo que se activan para arruinar al que los habita, quinta o astillero, ejercen un irremediable poder de atracción sobre los personajes, convocan al ser y claman sordamente por su presencia. El espacio se torna personaje despótico asistiendo y provocando con la indiferencia más cruel la extinción de la vida, o mejor aún, succionándola orgánicamente, atrayéndola hacia él hasta cubrirla con una doble epidermis, cumpliendo una unión parecida a unas satánicas nupcias: nupcias con la atmósfera corrompida, con el tiempo, con el ciclo del día y de la vida. El personaje se halla envuelto, tapizado de luz nocturna, de silencio y opacos resplandores mudos, de aire espectral. Esa espesa capa o doble epidermis que lo envuelve parece ser la prueba de una acción biológica, celular, orgánica del deterioro. ⁽⁶⁴⁾ Todos dependen de la quinta, todos dependen del astillero, todos se adhieren a sus recintos para sobrevivir, pero éstos se pulverizan, sin dejar apoyo sólido posible, todo se disuelve, los diálogos se vacían de contenido, su chatura testimonía de esta disolución, para afirmar la victoria de las cosas inermes sobre los seres, de la materia sobre la vida, esa disminución de la subjetividad pensante dentro del impasible universo de lo inanimado, esa tediosa repetición mecánica de traslados lentos que no conducen a ninguna parte, de diálogos huecos que no dicen nada, de costumbres desabridas que no significan nada ("No había nada más, desde siempre y para la eternidad...que las filas des máquinas rojizas, paralizadas para siempre... cadáveres de herramientas..."). Por momentos, el "astillero" y la "quinta" brindan oscuramente falsas esperanzas de reconstrucción, dejan brotar la ilusión, para demolerla poco después, tal un Dios posesivo y destructivo. En el astillero, catedral de la decadencia, con el recorrido inverso del buen cristiano, o de K en El castillo, con la parodia de cultos religiosos donde Larsen participa del culto capitalista adoptando el paso lento del ceremonial de la procesión, a través de la atomización de la identidad en el mundo mercantil, fatalidad de la relación amo-esclavo de todo tiempo, ⁽⁶⁵⁾ Onetti parece querer decirnos que de todos modos, ya que el espacio auténtico de la verdadera identidad uruguaya no puede existir, ya que el astillero no puede volver a armar ningún barco, ya que la abandonada quinta no puede restaurar ningún pasado, el individuo no puede rescatar ninguna fe, lo mismo da entonces pasarse del otro lado del puente, saltarlo, y elegir deliberada, cínicamente la creación imaginaria de un mundo donde el escritor inventa la ley, consagrándose libremente al universo de los "outsiders", a los forasteros y ajenos, a todas esas vidas de otras partes sin definir pertenencia alguna, y esta vez así, porque no, sentirse por fin feliz manejando su propio timón...

NOTAS

- (1) Bensoussan Albert, "Le petit monde de Onetti vu de France" en *Amérique Latine*, n°20, C.E.T.R.A.L., Paris, octobre-décembre 1984, p.103.
- (2) *ibid.*
- (3) *ibid.*
- (4) Rama Angel, *La generación crítica* (1939-1969), Arca, Montevideo, 1972, p. 19.
- (5) Bensoussan Albert, "Le petit monde de Onetti vu de France", *op.cit.*, p. 102.
- (6) Harss Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, p.230.
- (7) Díaz José Pedro, "La necesidad de lo imaginario" en *Onetti, Papeles críticos*, Coordinación de Rómulo Cosse, Montevideo, Editorial Monte Sexto, 1989, p.12.
Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris NRF, 1960, p.144 (cité par Díaz José Pedro, *op.cit.*, p.13).
- (8) Rodríguez Monegal Emir, "Prólogo" a Onetti Juan Carlos, *Obras completas*, Ediciones Aguilar, México, 1970, pp.9 à 41.
- (9) *ibid.*, pp.17-18.
- (10) Ruffinelli Jorge, "Onetti antes de Onetti" en Verani Hugo, *Juan Carlos Onetti, el escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1987, p. 19.
- (11) Rodríguez Monegal Emir, "Prólogo" a Onetti Juan Carlos, *Obras completas*, *op.cit.*, pp.19-20.
- (12) Alfaro Hugo, "Los días por vivir (La muerte de Carlos Martínez Moreno) ", Brecha, Montevideo, 28 de febrero de 1986, p. 32.
- (13) Fell Claude, *Le Monde*, 17-12-1971, cité par Bensoussan Albert, "Le petit monde de Onetti vu de France", *op. cit.*, p. 103.
- (14) Le Sud, mythes, images, réalités, Montpellier, Actes du XVIème Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, tome II, Université Paul Valéry, 18-21 septembre 1980, introduction de BOZZETTO Lucienne: "Le sud et la quête de l'identité", pp.198-200.
- (15) Rouquié Alain, *Amérique Latine* (Introduction au Tiers Monde de l'Occident), Seuil, Paris, 1987.
- (16) Fressard Jacques, *La quinzaine littéraire*, 1-15.11.1967, cité par Bensoussan Albert, "Le petit monde de Onetti vu de France", *op. cit.*, p. 103.
- (17) Martínez Moreno Carlos, *Los prados de la conciencia*, (cuentos), Montevideo, Editorial Alfa, 1967.
- (18) Rodríguez Monegal Emir, "Prólogo" a Onetti Juan Carlos *Obras completas*, *op.cit.*, p. 10.
- (19) *ibid.*, p.33.
- (20) Rafael Conté, *Lenguaje y violencia*, Al-Borak, Madrid, 1972, citado

por Rodríguez Padrón Jorge, "Juan Carlos Onetti, desde el ámbito de la fábula" in Verani Hugo, *Juan Carlos Onetti, el escritor y la crítica*, op.cit., p.332.

(21) Mercier Lucien, "América Latina, tiempo y espacio" en *Cuadernos de Marcha*, Segunda época, año II, número 12, México, marzo-abril de 1981, pp. 45 à 50.

(22) Bensoussan Albert, "Le petit monde de Onetti vu de France", op. cit., pp. 103-104.

(23) ibid.

(24) Benedetti Mario, "Cuando ya no importe: últimas noticias de Santa María", *El País*, viernes 2 de abril de 1993, pp.37-38.

(25) Mitterand Henri, *Le discours du roman*, Presses Universitaires de France, Ecriture, Paris, 1980, p. 9.

(26) Onetti Juan Carlos, *El astillero, Obras completas*, op.cit., pp.1049 à 1191.

(27) Rodríguez Monegal Emir, "Conversación con Onetti" en *Onetti* (Jorge Ruffinelli ed.), Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973, p. 249.

(28) Deredita John, "El lenguaje de la desintegración" en Onetti, op.cit., pp.224, 227, 231.

(29) Martínez Moreno Carlos, *Con las primeras luces*, Seix Barral, Barcelona, 1966.

De Labriolle Jacqueline, "Comment peut-on être du Sud? Ou Faulkner, juge et partie, in *Le Sud, mythes, images, réalités*, op.cit., pp.252-253.

(30) Greenberg Alvin, "The Novel of Disintegration: Paradoxical Impossibility in Contemporary Fiction", *Winsconsin Studies of Contemporary Literature*, VII, (1966), pp. 103-124, cité par Deredita John, "El lenguaje de la desintegración", op.cit., p.220-221.

(31) Onetti Juan Carlos, *Tierra de Nadie, Obras completas*, op.cit., pp.81 à 261.

(32) ibid., p. 199.

(33) Ainsa Fernando, "Los posibles de la imaginación" en Verani Hugo, *Juan Carlos Onetti, el escritor y la crítica*, op. cit., p.134.

(34) ibid., pp. 134-135.

(35) Onetti Juan Carlos, *El Astillero, Obras completas*, op.cit., pp.1070-1071.

(36) Yurkievich Saúl, "En el hueco voraz de Onetti", en Verani Hugo, *Juan Carlos Onetti, el escritor y la crítica*, op. cit., p.341.

(37) Rodríguez Padrón Jorge, "Juan Carlos Onetti, desde el ámbito de la fábula", en Verani Hugo, *Juan Carlos Onetti, el escritor y la crítica*, op. cit., pp.331-332.

Cosse Rómulo, "Onetti, la ciudad posible" en *Fisión literaria* (Narrativa y proceso social), Editorial Monte sexto, Montevideo, 1989, pp. 33 à 35.

- (38) Yurkievich Saúl, "En el hueco voraz de Onetti", op.cit., p.349.
- (39) Martínez Moreno Carlos, *Con las primeras luces*, op.cit., pp.26 à 33.
- (40) Moreno Aliste Ximena, *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*, Publications du Centre de Recherches Latino-américaines de l'Université de Poitiers, octobre 1973, pp. 72 à 78 .
- (41) ibid.
- (42) Cosse Rómulo, "Onetti, la ciudad posible", op.cit., p.30.
- (43) Martínez Moreno Carlos, *Con las primeras luces*, op.cit., p.7 à p.13; p. 21 à p. 25; p. 59 à p.64 ; p. 110 à p. 114 ; p.159 à p. 164 ; p. 191 à p. 194. Estos son todos los monólogos en la Novela de Eugenio Escudero en la cual la agonía se extiende desde el comienzo hasta el fin, los seis monólogos interiores en primer persona narrativa desarrollan la memoria del pasado familiar.
- (44) Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, p.170.
- (45) Onetti Juan Carlos, *El Astillero, Obras completas*, op.cit., p.1066.
- (46) Martínez Moreno Carlos, *Con las primeras luces*, op.cit., pp. 79 et 89.
- (47) Moura Jean- Marc, *L'image du Tiers Monde dans le roman français contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.228.
- (48) Prego Omar, "Onetti retraduit" en *Amérique Latine* n° 21, janvier-mars 1985, Cahiers du CETRAL, p. 94.
- (49) Onetti Juan Carlos, *El Astillero, Obras completas*, op.cit., p.1198.
- (50) Prego Omar, "Onetti retraduit", op.cit.p.94. (citer le texte français)
- (51) Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris,1984, 10ème éd.
- (52) Prego Omar, "Onetti retraduit", op.cit.p.94.(citer le texte français)
- (53) Onetti Juan Carlos, *El Astillero, Obras completas*, op.cit., pp,1200-1201.
- (54) Martínez Moreno Carlos, *Con las primeras luces*, op.cit., p. 189.
- (55) Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p.231.
- (56) ibid., p. 96.
- (57) ibid., p. 99.
- (58) Martínez Moreno Carlos, *Con las primeras luces*, op.cit., p.191.
- (59) Onetti Juan Carlos, *El Astillero, Obras completas*, op.cit., p.1191.
- (60) Moura Jean- Marc, *L'image du Tiers Monde dans le roman français contemporain*, op.cit., pp. 240-241.
- (61) ibid., p. 242.
- (62) ibid., p.243.
- (63) ibid., p.244.
- (64) Concha Jaime, "Conciencia y subjetividad en *El pozo*" en Onetti, op.cit., p.110.
- (65) Deredita John, "El lenguaje de la desintegración" en Onetti, op.cit., pp.236-237

**LOS MOTIVOS DE GLAUCO:
CULTURA Y CONOCIMIENTO EN EL
ULTIMO RODO**

María Bélen Castro Morales, española, Doctora por la Universidad de La Laguna, donde enseña. Es autora de un magnífico libro sobre Rodó, J.E. Rodó Modernista. Utopía y Regeneración, visitó Montevideo en 1993, para participar el Congreso sobre Literatura y Postmodernidad. Resultado de sus últimos estudios sobre Rodó, es el escrito que leemos a continuación.

LOS MOTIVOS DE GLAUCO: CULTURA Y CONOCIMIENTO EN EL ULTIMO RODO

María Belen Castro Morales

José Enrique Rodó publicaba en 1909 sus célebres *Motivos de Proteo*. En la breve nota introductoria a esta obra explicaba que otros motivos se añadirían a los que en ese momento daba a la luz: "los claros de este volumen serán el contenido del siguiente; y así en los sucesivos" (308)¹.

Sin embargo, aunque Rodó habló en 1911 de unos *Nuevos Motivos de Proteo* en proceso de ordenación para la imprenta, nunca vieron la luz en vida de su autor. En 1932 los hermanos y el albacea de Rodó publicaban *Los Ultimos Motivos de Proteo* (*Manuscritos hallados en la mesa de trabajo del maestro*), con algunos fragmentos inconclusos y pendientes de mayor elaboración. Son en gran parte estos "motivos" los que Emir Rodríguez Monegal reordenó y completó con otros textos dispersos para la edición de las *Obras Completas* bajo el título genérico de *Proteo*².

Nos interesa aquí analizar desde diferentes perspectivas el contenido de algunos de estos motivos que presentan como rasgo identificador la presencia de un personaje enigmático al que nunca antes, al menos explícitamente, se había referido Rodó: ese personaje se llama Glauco y da nombre también a un estado especialmente clarividente del espíritu, denominado por Rodó "estado Glauco". Como primera aproximación a este extraño habitante interior, recordemos uno de los pasajes en que Rodó le describe:

Cuando este misterioso personaje se despierta en mi espíritu, fluye con él, y se derrama en el espacio una inmensa onda de fuerza y juventud. Vuelve a ser, para mí, el despertar de los genios elementales, la animación del sexto día, el novitas floritas mundi de Lucrecio. (...) En presencia de la naturaleza así vivificada y gloriosa, el alma entera se extasía en la inmensa dicha de ver: ver: don preciosísimo, que Ruskin graduó de más noble y raro que pensar. (976-977)

Ya nos advierte Rodríguez Monegal el especial interés que revisten estos textos, portadores de una gran "significación autobiográfica" (895). Otros estudiosos de la obra de Rodó habían rozado con cautelosa discreción la posible relación entre

sus problemas personales, las depresiones reiteradas, la escasez económica, cierta tendencia al alcoholismo y un paralelo movimiento de su curiosidad hacia la exploración de las latencias del subconsciente. En este sentido, Carlos Real de Azúa relacionaba ya la elección de Proteo, escurridiza deidad marina, con la introspección de un Rodó desengañado y angustiado por la presión del medio, hostil en lo político e ideológico. Y añade:

También, y esto resulta más grave, parecerían marcar una secreta aspiración dimitente, un claro cansancio de la personalidad cultural, de la función magisterial sobre discípulos tontos, distraídos, infieles, un incontenible deseo de iniciar, bajo otros cielos, en otras condiciones, la figura completa de una personalidad distinta (LII).

En efecto, el Rodó de *Proteo* es muy diferente al de *Ariel*. Aunque en ambos el optimismo es el núcleo impulso de su mensaje, el discurso sumergido de Rodó en los *Motivos de Proteo* y aún más en los de Glauco, muestra sus fisuras; unas fisuras por las que se desborda una inquieta intimidad. Entraremos, pues, en una dimensión de la escritura de Rodó donde, excepcionalmente, el autor nos habla en la primera persona y, al menos en apariencia, el crítico modernista reitera su máscara (pantalla de culturismo y citas de autoridad) para hablarnos de una experiencia íntima e insondable: una aventura espiritual que, efectivamente, ilumina una zona oscura de la biografía espiritual de Rodó, pero que, sobre todo, arroja una luz de ambigüedad sobre la doctrina del "arielismo" y del "proteísmo". El enigmático Glauco que habita en el espíritu de Rodó posee algunas claves que permitirían así abordar las difíciles tareas y las arduas responsabilidades del intelectual latinoamericano en las fechas conflictivas de la modernidad: las del intelectual ante las opciones de la creación de *cultura* (labor colectiva, deber cívico) o las del *conocimiento* a través de la experiencia estética (aventura íntima que se celebra en los reductos cerrados del "reino interior").

LOS PERFILES DE GLAUCO

El enigma de Glauco se alza sobre los otros seres ejemplares que Rodó evoca o inventa en su célebres parábolas de *Motivos de Proteo* envuelto en la fuerza de su propio misterio. Esa fuerza nos lleva a explorar los secretos de su identidad.

Es la atmósfera intelectual de Rodó un intrincado laberinto de referencias culturalistas, y en estas condiciones no es extraño constatar que Glauco, como personaje, tiene un extensa genealogía que ilustra, más que las deudas de un lector con las obras que ha leído, la cuidadosa orientación de una mente indagadora que establece un complejo sistema de identificaciones con su mundo cultural. Como el "inasible Proteo", Glauco es también un poblador de las viejas tradiciones mitológicas, y como Proteo, es un habitante del mar. Se dice que Glauco era un pescador de Beocia, o hijo

de Poseidón y una náyade, en otras versiones del mito, que al comer un alga se hizo inmortal y se refugió en el mar. Por obra de las deidades marinas se purificó de los enigmas humanos y cobró una nueva apariencia: cola de pez, hombros anchísimos, barba verde con reflejos bronceos. Además, como Proteo, también recibió el don de profetizar³.

Así, Proteo y Glauco tienen rasgos comunes: su hábitat marino, su don profético, su poder de metamorfosis. Incluso algunas versiones del mito apuntan a que Proteo, el pastor de las focas de Poseidón, pudo ser el padre de Glauco.

Más próximo al mundo cultural de Rodó, el poeta simbolista francés Laurent Tailhade, escribió un poema titulado "Cantos de Glauco" donde celebra a Helios en claves del orfismo esotérico⁴.

Por otra parte, el adjetivo derivado, "glauco", designa el color verde claro o verde mar, y en el contexto de la atención que los modernistas prestaron a los matices del color, aparece profusamente en los textos de la época, hasta el punto de que José María Valverde lo declara como el adjetivo cromático "típico del modernismo" (152-153)⁵.

En el contexto de la obra de Rodó el personaje que ahora conocemos como Glauco pudo ser el anónimo habitante interior que, en algunos fragmentos de *Motivos de Proteo* aparece ya como figuración que ilustra la complejidad y la multiplicidad de la personalidad. Así, en el fragmento XXVIII, Rodó nos lo define como "otro que tú", "furtiva sombra" (332).

Parece muy posible establecer una relación estrecha entre este y otros fragmentos de similar contenido de *Motivos de Proteo* y otros del *Proteo* póstumo, como el titulado "El personaje interior", donde Rodó nos describe la dualidad como la presencia de "un Sosias interior" o como un estado de conflicto similar al de Fausto, cuando en su interior luchan dos almas:

Llamemos el personaje interior a este infiel habitante de nuestra alma, en el cual se organizan las tendencias ocultas que, sojuzgadas por las que habitualmente ejercen su potestad, sobre cada uno de nosotros, luchan, sin embargo, a fin de prevalecer sobre éstas y algunas veces logran su designio (897).

Como iremos viendo, las connotaciones de Glauco, tal como Rodó nos lo va definiendo fragmentariamente, apuntan hacia diversos estratos de su cultura y de sus opciones filosóficas: hacia la literatura, hacia la crítica literaria, hacia las creencias esotéricas y ocultistas, hacia la psicología y la filosofía del momento, etc. En síntesis, su ser se ubica en el espacio de la vida interior del espíritu y apunta a los misteriosos fermentos del inconsciente.

BAUDELAIRE Y GLAUCO EN EL PARAÍSO ARTIFICIAL.

Emir Rodríguez Monegal ha sugerido la relación existente entre ciertos aspectos de Glauco y el mundo de la embriaguez tratado por Baudelaire en sus *Paraísos artificiales*, especialmente en "*Le poème du haschisch*", publicado en 1858. El crítico uruguayo señala esta proximidad a partir de unas anotaciones de Rodó en uno de sus cuadernos de trabajo, el denominado cuaderno "Azulejo" que se conserva en el Archivo Rodó.

En uno de esos apuntes, nuestro autor toma notas de Baudelaire, y al hacerlo está eligiendo algunos rasgos que le servirán para desarrollar muchos aspectos de su "estado glauco". Por ejemplo, transcribe de Baudelaire algunos síntomas del estado que el poeta francés llamó "de beatitud" y que, como "una gracia", sobreviene al espíritu sin previo aviso. Así lo leemos en el resumen de Rodó:

Este estado maravilloso no tiene síntomas premonitorios. Es imprevisto como un fantasma. Esa agudeza del pensamiento, ese entusiasmo de los sentidos y el espíritu. El hombre busca en la embriaguez la reproducción ficticia de ese estado... (40).

Efectivamente, podemos comprobar que el estado de "beatitud" de Baudelaire corresponde al "estado glauco" de Rodó: proporciona un "talante joven y vigoroso" así como una visión de nítidos colores. Quien experimenta esa beatitud, escribe Baudelaire, "se siente a la vez más artista y más justo, más noble" (65), y en virtud del deseo de provocar y retener ese estado psíquico va a justificar el consumo de las drogas y del vino:

[el hombre] ha querido crear el Paraíso gracias a la farmacopea, a bebidas fermentadas, semejante a un maníaco que reemplazara unos muebles sólidos y unos jardines auténticos por decorados pintados sobre tela y montados en bastidores" (69).

En esas notas que transcribe Rodríguez Monegal, Rodó resumió con algunas modificaciones e innovaciones personales (entre ellas el nombre "glauco", para designar a tal estado) algunos párrafos de *Los paraísos artificiales*. En otra de las anotaciones de Rodó leemos: "Al tratar de la transformación por la bebida: ¿Qué te parece, Glauco, de esta explicación psicológica del vicio de beber?" (42).

A través de estas anotaciones inéditas y apenas explicativas que ha rescatado Rodríguez Monegal, el crítico uruguayo y el poeta francés parecen aproximarse en una relación desconcertante para el lector del Rodó "oficial", que más de una vez, a lo largo de sus escritos, rechazó explícitamente los sentimientos decadentistas y satánicos de los "poetas malditos"⁶. En general, las alusiones que Rodó había hecho del poeta de *Las flores del mal* solían centrarse más bien en su tópico satanismo y

decadente voluptuosidad; aparentemente, nada nos revelaba una afinidad más estrecha que la lectura atenta de uno de los tantos poetas franceses que informaron la cultura literaria de su momento.

Por ello, resulta sorprendente y reveladora la relación estrecha con este poeta en lo referente a la descripción del "estado glauco" como similar al de la embriaguez. Da más, las correspondencias entre el "*Poème du Haschisch*" y el citado texto "Transfiguración" ofrecen la suficiente nitidez como para demostrar que este texto de Baudelaire sirvió a Rodó como modelo vivo y directo a la hora de verbalizar las insosportables sensaciones de su "estado glauco". Si, bajo los efectos del *haschisch*, Baudelaire veía que "ninfas de carnes luminosas" lo miraban "con grandes ojos más profundos y límpidos que el cielo y el agua" y sentía que "el primer objeto que aparece se convierte en un símbolo expresivo" (104-105), en "Transfiguración", Rodó escribirá:

*¡Cómo revive en mi corazón transfigurado el sentimiento que
pobló la naturaleza de seres divinos; y con qué asomo de fe, fe de
la imaginación, fe como la que se concede a las visiones en el soñar
de un entresueño, columbro, donde hay misterio y sombra, los
verdes ojos de la dríada, la bicornes frente del sátiro, el fresco seno
de la náyade, y allá más lejos un centauro que huye!...(976).*

El estado de embriaguez o intoxicación en Baudelaire hace viajar a la mente hacia un tiempo remoto que la presencia de la ninfa revela como pagano, mítico y "cultural". Idéntico viaje hacia el mito pagano, adornado de náyades, sátiros y centauros aparece en el texto de Rodó. Además, el "estado glauco" como el viaje del *haschisch*, proporciona una sensibilidad plástica que no sólo revela con nitidez las formas y los colores de los objetos, sino además, su propia alma, que se expresa con "misteriosa voz".

Parece claro que una parte del ser simbólico de Glauco se explica alegóricamente como habitante de ese paraíso artificial creado por alguna forma de embriaguez, y que en el caso de Rodó apunta a lo que él mismo denominó "el vicio de beber". Pero recordemos que en ese texto aludido, Rodó, como Baudelaire, nos habla de una *simulación* de la ascesis cognoscitiva inducida por el estímulo del alcohol o la droga. Como han señalado Anna Balakian y Michel Butor para el caso de Baudelaire, la embriaguez- que diviniza por un instante al sujeto, dueño de un efímero Edén- no es otra cosa que la forma simbólica por la que el poeta francés alude a la búsqueda del permanente estado poético, de la plena inspiración. Como iremos viendo, un sentido paralelo encierra el simbólico Glauco de Rodó.

Dado que Baudelaire no es una lectura defendida y ni siquiera profundamente asimilada y aceptada por el primer Rodó, debemos pensar en dos hipótesis: una, que apuntaría hacia un Baudelaire secretamente disfrutado por este Rodó íntimo e inédito, pero a la vez "censurado" como modelo de intelectual dentro de una prédica altamente

moralizante como lo fue el arielismo, dirigida a la superación del decadentismo entre las nuevas promociones americanas; y otra, que no podría hacer pensar en que Rodó ahondó en años posteriores en el estudio de Baudelaire y aprendió a comprenderlo, llegando incluso, en estos motivos dedicados a Glauco, a identificarse con sus visiones. Corroborar esta segunda hipótesis el hecho de que las aludidas anotaciones sobre Baudelaire y el estado de embriaguez, resumen de los *Paraísos artificiales*, pertenecen a la etapa en que Rodó preparaba sus *Motivos de Proteo*.

Pero, aunque el nexo de Rodó y Baudelaire resulta evidente a la hora de documentar el origen "literario" de Glauco, un texto científico de la época pudo servir de nexo intermediario entre los dos autores. Me refiero a un curioso tratado de psicología, consultado y citado por Rodó en más de una ocasión: el *Ensayo acerca de la imaginación creadora*, de Théodule Ribot. Este divulgador de la psicología finisecular, atraído hacia el hecho estético a través de la influencia de Schopenhauer, Nietzsche y Carlyle, explica en el capítulo III de su obra, titulado "El factor inconsciente", los mecanismos del genio y de la inspiración. La sintomatología que aporta Ribot para describir el fenómeno de la inspiración coincide en muchos rasgos con los que ofrece Rodó para hablar de su "estado glauco": revelación de otro ser que no es el habitual del artista, posesión de la mente, hipersensibilidad, sonambulismo, etc. Lo curioso es que Ribot estudia como una de las causas inductoras de la inspiración la embriaguez, apoyándose en una casuística que abarca a todos los consumidores de "venenos intelectuales": De Quincey, Gautier y, por supuesto, más extensamente, Baudelaire. Es muy probable que a través de la base científica y psicológica aportada por Ribot, Rodó llegara a fraguar una simbolización del genio creador en su personaje Glauco; y que, a través de Ribot, accediera a Baudelaire, quien, a su vez, le ofreció en su "*Poème du haschisch*", en términos estéticos, ya prestigiados por su "literalidad", los matices plásticos de esa percepción reveladora que proporciona la inspiración.

NIETZSCHE, GLAUCO Y EL PAGANO ESENCIAL

Pero la relación entre Glauco y la inspiración no se asocia únicamente con Ribot y Baudelaire. En el fragmento XXXVIII, titulado "La transformación genial", Rodó piensa que el motor de las grandes acciones radica en el efecto de "una divinidad interna" (*entheos*) que, como "demonio" íntimo, exaltado, "enfervoriza el pecho donde habita" (942). Este genio interior será explicado por Rodó a través de Nietzsche y de su concepto de lo "dionisíaco". Escribe Rodó:

Del mito de Dionisios, símbolo de la exaltación potente y fecunda que hierve en el alma de los hombres, como en las entrañas de la naturaleza, tomó modernamente Nietzsche su concepción de la embriaguez, entendiendo por tal un dinamismo arrebatador y glorioso: toda superioridad humana en acción es una embriaguez

que inspira Dyonisos, un acrecentamiento accidental de fuerza y fervor, adquirido ya en el estímulo de la sensualidad, ya en el de la fiesta, ya en el del combate, ya en el del triunfo, ya en el de la atmósfera vernal o el de las hierbas y venenos; pero que tiene, en todos estos casos, por virtud indistinta, ensalzar al alma sobre la incapaz y tímida cordura de la personalidad común (942).

Nuevamente, como en el caso de Baudelaire, volvemos a sorprendernos ante la mención de las ideas de Nietzsche, ya que Rodó había rebatido en más de una ocasión sus teorías sobre el superhombre y la voluntad de poder por considerarlas egoístas e insolidarias. Así, en *Ariel*, se había referido al espíritu de la filosofía de Nietzsche como a "un abominable, un reaccionario espíritu" (230).

Aunque Rodó considerase como "concepción monstruosa" (230) la posición de Nietzsche respecto al socialismo, otros aspectos de su obra, en especial *El nacimiento de la tragedia*, estarán presentes entre los ingredientes que completan con otras perspectivas el perfil de Glauco. Como es sabido, el filósofo alemán acudió a los mitos de Apolo y de Dionisos para simbolizar los dos instintos estéticos que, en estrecha relación y tensión interna, dieron lugar al nacimiento de la tragedia ática. En la liberación de estos dos instintos radica, según el filósofo, toda la grandeza del arte griego, a través del cual se expresa un pueblo que Nietzsche, como Rodó, admiraron por su juventud interior, o "serenidad" (*Heiterkeit*), por su fuerza creativa, por la plenitud pagana con que celebraron la existencia como una pura expresión estética, sublimando a través del arte lo que Nietzsche llamó la "horrorosa profundidad de su consideración del mundo" (54).

En su análisis del alma artística griega, Nietzsche nos definirá lo *apolíneo* como actividad espiritual relacionada con la nitidez de las formas figurativas extraídas del sueño revelador; como la posibilidad de la adivinación y la profecía; como ámbito de lo luminoso y solar que enfoca la verdad interior, y esa sabiduría se revela como una luminosa intuición que da lugar a un éxtasis cognoscitivo. Por otra parte, a través de la música y de la fiesta, la embriaguez dionisíaca borra toda frontera entre el hombre y el mundo. En esa fusión con la unidad total del universo el hombre se diviniza, se hace obra de arte y lo "desaprende" todo, deja de ser hombre moral, anhelante de infinito y cargado de responsabilidades éticas y de culpas, de "cultura", para celebrarse en su ser más primitivo, más depurado.⁸

Lo que se produce en la síntesis de lo apolíneo y lo dionisíaco, no es sólo una clarividente revelación del genio puramente humano: es su *transfiguración*⁹ y divinización, libre ya de culpa y reproche, en una forma de belleza que no es moral porque se basta por sí misma.

En otros fragmentos que nos hablan de Glauco, Rodó nos irá revelando poco a poco el carácter también apolíneo de su personaje interior. En el motivo titulado "El estado glauco", Rodó se refiere a este ser como un pagano triunfal que disipa la duda, la culpa, la melancolía, y que libera al espíritu para hacerle sentir la grandeza, la

belleza material y la dignidad de la vida. Entonces, en términos indudablemente nietzscheanos, declara:

Creo en la grandeza de la palpitante arcilla humana; en la gloria de la inmortalidad de esta asombrosa fábrica del mundo, levanta-da para la dicha de los fuertes, para la ostentación de la belleza, para el solaz de los sentidos vibrantes y de la imaginación libre y curiosa (...) así Glauco tiende la mirada apolínea entre el resplan-dor de las ideas y la hermosura de las cosas (976).

En los textos de Rodó que hemos citado vemos cómo se juntan en la personalidad de Glauco lo dionisiaco, como término de comparación de la fiebre inspiradora, y lo apolíneo, como expresión asociada a la serenidad que esa visión intuitiva de la belleza suministra. De la filiación de esta identidad Rodó nos dejó más de un rastro. Así, en las notas dispersas e inconclusas de sus cuadernos de trabajo encontramos frases tales como

Glauco, un pagano. Y algo de personalidad pagana se mezcla a cada uno de nosotros, aunque sea en rasgos fugaces, y no como en mí, en forma de subrepticia personalidad.

Glauco contrario al Cristianismo.

*Admiro a Montaigne, sobre todo por lo que tiene de Glauco, de griego, de...*¹⁰

A través de esta faz nietzscheana de Glauco podemos apreciar cómo Rodó insufló en este íntimo personaje luminoso muchos de los rasgos de este discutido helenismo que nos proponía como parte de su modelo de intelectual arielista¹¹. Insistamos en que sólo una parte - la estetizante y pagana- del intelectual arielista comparece en Glauco. La otra, la ética, la cristiana, que es el reverso moral del modelo arielista, no aparece en Glauco.

Dejemos anotado entonces el conflicto que encierra este griego mítico, un Glauco egoísta, estético y pagano.

GLAUCO EN EL CONTEXTO DEL ESOTERISMO MODERNISTA

Aunque, como hemos visto, las obras de Baudelaire, Ribot y Nietzsche informan buena parte de la personalidad de Glauco, otras notas de su definición apuntan hacia rasgos esotéricos, pitagóricos y neoplatónicos, que completan la esencia de este ser amasado por Rodó con materias culturales, pero también inspirado por un hálito de misteriosa espiritualidad.

No ha sido muy estudiada esta vertiente esotérica del pensamiento de Rodó. Sólo en alguna ocasión aislada hemos encontrado alusiones generales a la pertenencia de Rodó a este contexto ideológico del esoterismo finisecular¹².

Se hace imprescindible apuntar que una base esotérica, de raíz pitagórica y platónica, sirve de urdimbre a la creación de este Glauco que es capaz de penetrar con la clarividencia de un iniciado en el profundo ser de las cosas.

Muchos son los pasajes donde Rodó asocia la mágica y penetrante capacidad de Glauco con los poderes del iniciado y con la sabiduría pitagórica. Es más, entre el inspirado que ve aflorar su nueva personalidad genial y el iniciado en los misterios órficos no hay fronteras discernibles. Así, en el motivo XXXVIII, dedicado a "La transformación genial", asocia la emergencia del "alma nueva" propiciada por la inspiración con la enseñanza de los pitagóricos según la cual "los hombres adquirían un alma nueva cuando se acercaban a los simulacros de los dioses para recoger sus oráculos" (941)¹³.

Pero la relación entre Glauco y el saber pitagórico queda explícitamente asociada en un fragmento inconcluso de *Proteo*:

Tendencias divergentes. Todos las tenemos. Hay veces que se manifiestan con vida e intensidad como para constituir una especie de personalidad aparte. Y ahora sí que llega la ocasión de hablarte de Glauco. (...) Sí, es un alma, el alma nueva de Pitágoras... (974).

De nuevo nos encontramos con la idea de la multiplicidad del alma, y, en particular, con la capacidad de engendrar dentro de nuestro ser otro más perfecto. Rodó asocia en otro lugar el nacimiento de la nueva alma con una "mariposa angélica" y con un demonio o genio semi-divino, según la tradición pitagórica, idea ésta que fue reelaborada por autores próximos a Rodó, como Amiel, quien nos habla de nuestro ser como "crisálida de un ángel". No parece casual que esta frase de Amiel aparezca reproducida en una obra esotérica que tuvo gran circulación en el Río de la Plata a finales del siglo XIX: *Los grandes iniciados*, de Edouard Schuré, en la que se encuentran descritas en términos sumamente estéticos las distintas vidas y doctrinas de Orfeo, Pitágoras, Platón... hasta Cristo, enfocadas desde la óptica esotérica¹⁴.

Muchas de las descripciones de los síntomas anímicos referidos a la llegada del "estado glauco" presentan una clara reminiscencia pitagórica, que puede cifrarse en el triunfo de un estado de armonía sobre las fuerzas habitualmente disonantes del alma cotidiana y de ésta con el mundo. Una verdadera transformación que restablece la unidad perdida del hombre con el mundo es la que se produce cuando sobreviene Glauco:

Es una mayor fuerza y armonía que viene de esa fuente profunda, y a cuyo paso todo parece vibrar de un modo nuevo, y consonar mejor, porque así como bajo el arco del ejecutante las cuerdas modelan sus formas vibratorias, y de la relación de estas formas diferentes, pero unidas entre sí por concordes números, brota un son individual y continuo: de esta manera, cada víscera, cada

sentido, cada facultad, tocados de misterioso arco, dan su adecuada vibración y concurren con ella a un armonioso y perfectísimo conjunto. Grande y activa paz! (975)

Nótese de pasada la simbología de la lira y el sonido unánime de las cuerdas que nos remite a Pitágoras y a Platón. Rodó recibe a través de esta doctrina el sentido eurítmico como meta de la obra perfecta y de la existencia plena, donde la belleza permite el acceso a la luz de la inteligencia que anima a todas las cosas en la medida en que éstas forman parte de Dios. Según Platón, todos llevamos un doloroso sentimiento de separación de esa unidad a la que pertenecemos, y nuestro deseo tiende a reintegrarse en ella. Esta idea de exilio de la unidad, fuente del desasosiego humano, queda anulada cuando Glauco se presenta, y todo sentimiento de anhelo y angustia desaparecen. En términos herméticos nos dice Rodó que "lo alto y lo bajo están en uno":

No hay un impulso de anonadamiento personal, ni un ímpetu de vuelo en la calma apolínea de la contemplación. De arriba no vienen voces de reclamo, ni se despierta la inquietud punzante del destierro en el alma, adaptada a su mirador de un punto del espacio y del mundo, como a un alvéolo, dentro del cual se está también en la unidad infinita (978).

Muchos otros aspectos de Glauco nos remiten a un ámbito de conocimiento esotérico que centran a Rodó en una tendencia propia del modernismo en su rechazo del estrecho saber positivista y de su condena espiritual. A través de su lectura de Platón y de su reflexión sobre la doctrina pitagórica, Rodó añade al griego pagano que proponía Nietzsche un alma espiritual que, a través de la intuición y la Belleza platónicamente concebida, accede al estado iniciático de la reunificación del ser en la Unidad. Así, contradictoriamente, Glauco vive en la plena exaltación de lo humano, pero también en plena ascésis mística. No nos extrañe: Glauco es, ahora lo sabemos, la encarnación simbólica de la utopía del hombre modernista: habita el plano divino sin renunciar a la dicha pagana de ser perfectamente, auroralmente humano.

GLAUCO Y EL CRÍTICO ARTISTA

Pero a pesar de que la actividad de este simbólico Glauco parece desarrollarse en el plano de lo mítico y de las esferas neoplatónicas, Rodó nos sorprende una vez más atribuyendo a su divinidad interior una facultad específicamente humana: la del crítico. No, obviamente, la facultad de un crítico-gramático y autoritario, figura tan combatida por los poetas modernistas, sino ese otro crítico ideal, el crítico artista que el impresionismo y las corrientes estetizantes del fin de siglo, siguiendo a Oscar Wilde

consagraron como crítico dotado para la creación artística a través de su trabajo, que ya no se considera subalterno.

Recordemos que para Rodó el crítico es un inspirado por el don de la simpatía, virtud máxima de complicidad con la obra contemplada, que le permite participar de este don superior de la creación artística: "La facultad específica del crítico es una fuerza, no distinta, en esencia, del poder de creación" (963). Ello sólo es posible por esas dotes especiales: la simpatía, la amplitud, la tolerancia, la multiplicidad del alma y del gusto...

No insistiremos en el carácter revolucionario que estas ideas de Rodó presentan en el nacimiento de la crítica creadora de nuestra época. Digamos sólo que este esbozo del crítico creador encarna en Glauco:

Entonces sí que el placer de la lectura enorgullece y levanta, porque envuelve en sí la conciencia de una cooperación activa en la obra del poeta: de una participación en su eficacia creadora merced a la cual el alma no se limita a ver u oír, sino que de su parte pone la fuerza necesaria para completar y consumir la visión con que olímpicamente se recrea. (...) ...cuán luminoso [es Glauco] en la intención poética, género de intuición para la que no valen perspicacia ni saber ni examen sutil, sino sólo la mirada con que mira Glauco! (979).

A través de estas líneas Glauco el inspirado, el apolíneo, el iniciado, el poseedor de la videncia poética, penetra los secretos de la obra más allá de las palabras que la constituyen. Al nudo de anhelos utópicos que dan ser a este griego gestado en la angustiada mente de Rodó, hay que añadir, pues, una utopía más: la del crítico inspirado con las dotes del creador. Una utopía, nuevamente, estética.

En su faceta de crítico (pienso sobre todo en su estudio *Rubén Darío*) Rodó se debate entre las tentaciones del crítico artista, que recrea subyugado por las sugerencias estéticas los poemas de *Prosas Profanas*, y el crítico responsable que declara que Darío no es el poeta de América, porque le falta el enraizamiento y la preocupación por su medio. Pues bien, una vez más constatamos que Glauco habita su propio espacio divino sin hollar el terreno de lo humano. La ética, la moral, la dimensión didáctica o social del arte y de la literatura poco le importan, porque habita en el plano trascendente y simbólico de la perfección: con ello debemos concluir que Glauco sublima muchos anhelos estéticos y filosóficos de Rodó, pero se sustrae del compromiso solidario, de la responsabilidad humana, social y americana que el Rodó de *Ariel* y de *Motivos de Proteo* había contraído.

GLAUCO Y ARIEL: LAS TENTACIONES DEL INTELECTUAL

Esa dimensión humana, solidaria, que falta en Glauco es la causante de que Rodó, después de extasiarse en la clarividencia y el gozo pagano que le proporciona su habitante interior, reniegue de él. Así lo leemos en el último de los motivos que Rodó dedica a Glauco, cuando, haciéndose eco de Baudelaire, se pregunta si no podría adiestrar su voluntad para hacer de la presencia efímera de Glauco un estado permanente, una "tendencia fundamental de la persona"; y se contesta:

Tal vez... más yo quiero también para mi alma aquella parte de mí que no es de Glauco. Porque con él están la claridad, la paz y la armonía; pero en la austeridad, en la sombra, que dentro del alma quedan fuera del cerco de su luz, hay manantiales y veneros para lo que él no sabe el paso... Allí nutre sus raíces el interés por el sagrado e infinito Misterio; allí brota la vena de amor cuya pendiente va a donde están los vencidos y míseros; allí residen la comprensión de otra beldad que la que se contiene en la Forma, y la tristeza que lleva en sí su bálsamo y cuyos dejos son mejores que la dulcedumbre del deleite...(980)

De esta manera, con el tono heroico de las renunciaciones dolorosas, Rodó decide optar por la rugosa esencia humana y por las agitaciones del alma de los mortales. Una lectura más atenta de este párrafo revelaría que con esta elección, Rodó recupera la otra parte de su compromiso arielista: la que optando por la voz pública, constructiva y orientadora del intelectual americanista reprobaba a Nietzsche por insolidario y anticaritativo.

No resulta difícil pensar entonces que Rodó pudo dejar inéditos los motivos dedicados a Glauco porque se autocensuró, consciente de que Glauco amputa en el intelectual modernista la dimensión social y el compromiso cristiano (aunque ese cristianismo sea heterodoxo). Dicho en términos darianos y arielistas, Glauco parece ser un habitante exclusivo del "reino interior", y su plena existencia negaría los presupuestos sociales del arielismo, así como la trabajosa forja del hombre múltiple, complejo, dolorido, y melancólico, pero siempre responsable, del proteísmo. La amenaza de un solipsismo egoísta e irresponsable da lugar a que Rodó opte finalmente, en esas líneas que son como el arrepentimiento tras la liberación transgresora, por el discurso público y oficial que lo había convertido en un modernista crítico, en un bastión contra el disolvente decadentismo europeo finisecular.

No podemos evitar preguntarnos qué imagen de Rodó habríamos heredado si, en esos momentos críticos, de profunda depresión, Rodó hubiera decidido quedarse en el "reino interior", en el "paraíso artificial". Hubiera sido el Baudelaire o el Wilde americano, pero como nos advierte Real de Azúa,

El autor de Ariel, por otro lado, tenía pesadas exigencias para consigo mismo en todo a lo que volumen de influencias y liderazgo intelectual se refería. (...) El triunfo intergiversable de Ariel en esos años, su vastísima resonancia, no dejaba de imponer un compromiso, de insinuar un peligro, de fijar una responsabilidad. ¿Qué no se esperaba de Rodó? (XLVI)

Estos textos dedicados a Glauco nos revelan a ese Rodó escindido entre la vocación personal y la obligación moral de intelectual decimonónico que contrajo con sus obras ensayísticas y con su crítica literaria. Entre ambas opciones hay ese espacio de fuertes tensiones que quedan exteriorizadas a través de esa tensión llamada Glauco.

NOTAS

1. Las páginas de todas las citas de Rodó corresponden a la edición de sus *Obras Completas* preparada por Emir Rodríguez Monegal (2ª ed. Madrid, Aguilar, 1967).
2. En su prólogo a *Proteo*, Rodríguez Monegal sugiere la posibilidad de que algunas de esas páginas sean coetáneas de los *Motivos de Proteo*, y que su autor pudo haberlas postergado para futuras recopilaciones. Rodríguez Monegal unió a *Proteo* algún texto ya publicado de forma independiente por Rodó: es el caso de "Transfiguración", publicado en la revista argentina *Caras y Caretas* en 1916, que por su clara pertenencia a *Proteo* aparece como el motivo LXIX.
3. Virgilio (*Geórgicas*, III, 268) presenta a Glauco como padre de la Sibila de Cumas, que también fue profetisa. Ovidio también contó su historia en las *Metamorfosis* (XIII, 900 s.), lo mismo que Virgilio en la *Eneida* (VI, 36). Aparte de otros personajes de la mitología greco-latina que también llevan el nombre de Glauco, encontramos en la tradición literaria posterior algunos personajes que, con el mismo nombre, evocan lejanamente a la divinidad marina. Así, en una de las primeras piezas teatrales escritas en Hispanoamérica, el polémico "Entremés" que dio lugar en el siglo XVI al destierro de Cristóbal de Llerena, aparece un adivino con el nombre de Glauco.
4. Ricardo Gullón, en *Direcciones del modernismo* (Madrid, Alianza, 1990, pp.105-106) relaciona el orfismo de Valle Inclán con el poema "Helios" de Darío, donde aprecia una similar orientación órfica respecto al citado canto de Tailhade.
5. En la obra de Rodó encontramos alguna vez el uso del adjetivo *glauco*: "los tintes glaucos de la onda" (1191).
6. Así, en *El que vendrá*, caracteriza con estas palabras la infructuosa búsqueda de Baudelaire, de "los demoníacos" y de "los réprobos": "hicieron coro a las letanías de Satán; saborearon cantando las voluptuosidades del Pecado descubierto y altivo: glorificaron en la historia el eterno impulso rebelde, y convirtieron la blasfemia en oración y el estigma en aureola de sus santos (152). Y en *Rubén Darío* se refiere a la "musa de pie felino de Baudelaire", que encontraba "morbosa delectación" en "el cieno de los barrios inmundos" (172).
7. Sin duda, del poema "Albatros" de Baudelaire tomó Rodó el nombre propio de ese otro "Albatros" que protagoniza una de sus parábolas del póstumo *Proteo* (XXXIII), y que, como embrión de una "novela de artistas" modernista, nos narra los avatares de la creatividad de un literato en el mundo mercantilista de la modernidad. Como se puede apreciar también la comprensión de Rodó hacia Baudelaire, evidente en este hermoso texto que su autor dejó inédito, lleva una fecha tardía.

8. Entre los papeles sobre Glauco que se conservan inconclusos en el Archivo Rodó, podemos apreciar que el "estado glauco", también denominado por Rodó "el furor griego", no llega a hacerse estado mental permanente porque nuestro autor se siente saturado de cultura: "Pero el estado glauco no se prolonga mucho tiempo. En este vaso que soy yo hay demasiado escepticismo y *literatismo*" (O.C. p. 43) El énfasis es de Rodó, y nos sitúa sobre una posible interpretación complementaria que reforzaría su vínculo con Nietzsche desde la perspectiva autoconsciente de Rodó en su momento: en ese modernismo culturalista al que aludía nuestro autor cuando hacía referencia a "esta *sobrealma* artificiosa y falaz que da la cultura" (de una carta a Luis Ruiz Contreras, O.C. p.1404).

9. Nietzsche analiza en el capítulo 4 de *El nacimiento de la tragedia* el cuadro de Rafael titulado "Transfiguración" y lo celebra como plasmación de ese acceso "inocente", puramente intuitivo, a un mundo elevado, a una "visión redentora", a través de "una intuición sin dolor" (57, 58).

10. Estos fragmentos, tomados del cuaderno de trabajo que Rodó llamó "Azulejo", han sido reproducidos por Emir Rodríguez Monegal en la introducción a su edición de las *Obras Completas* de Rodó, op. cit. p. 43. Rodríguez Monegal apuntó la proximidad de Rodó a Nietzsche en estas consideraciones sobre Glauco.

11. He analizado el helenismo de Rodó como propuesta de un modelo cultural regenerador en mi libro *José E. Rodó, modernista: utopía y regeneración*. La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1990.

12. Así, Didier Jaén, en su trabajo "Identidad cultural y tradición esotérica", escribe: Rodó manifiesta en gran parte de sus ensayos en *Motivos de Proteo*, por ejemplo en sus comentarios sobre *Peer Gynt*, una tendencia hacia la concepción espiritualista y teosófica. El *Ariel* se explica no sólo como producto de un idealismo poético sino como expresión de una filosofía idealista y estética que concibe la realidad última, la realidad esencial, como un fenómeno estético, tal como fue concebido por Vasconcelos en su filosofía estética, de tendencias pitagóricas (89).

13. En otro motivo, el LI, lo dirá con otras palabras:

"El "alma nueva" de Pitágoras, ya se la entienda en su sentido sobrenatural y mítico, ya en el sentido humano de una alteración que procede del fundamento orgánico de la personalidad: el "alma nueva" es el secreto de todas las superioridades geniales" (1962).

14. Estudiosos de la vertiente esotérica del modernismo hispanoamericano como Cathy L. Jade, Ricardo Gullón y Enrique Marini Palmieri, coinciden en subrayar que, en general, no interesa tanto la exactitud con que los modernistas asimilaban las doctrinas esotéricas, sino cómo las reinterpretaron intuitivamente para construir su cosmovisión poética y artística.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, Charles: *Los paraísos artificiales* (trad. de Mariano Antolín Rato). Madrid, Júcar, 1986.
- BUTOR, Michel: "Los paraísos artificiales", en *Sobre literatura I*. Barcelona, 1967.
- GULLON, Ricardo: *Direcciones del Modernismo*. Madrid, Alianza, 1990.
- JAEN, Didier: "Identidad cultural y tradición esotérica", en VV.AA.: *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura* (Ed. de Saúl Yurkievich). Madrid, Alhambra, 1986.
- JRADE, Cathy Login: *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. México, FCE, 1986.
- MARINI PALMIERI, Enrique: *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia* (trad. de Andrés Sánchez Pascual). Madrid, Alianza, 1990.
- REAL DE AZUA, Carlos: Prólogo a *Motivos de Proteo*. En José Enrique Rodó: *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- RODO, José Enrique: *Obras Completas* (2ª edición) Edición de Emir Rodríguez Monegal. Madrid, Aguilar, 1967.
- SCHURE, Edouard: *Los grandes iniciados*. Buenos Aires, Lidium, 1987.
- VALVERDE, José María: *Historia de la Literatura Universal* (vol. 8) Barcelona, Planeta, 1986.

**LA NARRATIVA URUGUAYA
OLVIDADA DEL SIGLO XIX**

Virginia Cánova, uruguaya, posee el Master por la Universidad de Gotemburgo, donde actualmente enseña y prepara su tesis de doctorado. Entre sus últimos trabajos vale recordar "La creación literaria en Felisberto Hernández, como arma contra la alineación" y "Las primeras obras de la narrativa uruguaya: Memorias inéditas de Antonio Felipe Díaz". Su último libro es CARAMURU, la obra que inicia el camino de la novela nacional uruguaya (1989).

LA NARRATIVA URUGUAYA OLVIDADA DEL SIGLO XIX

Virginia Cánova

"...escritores de nuestro siglo XIX que ya nadie lee, ni cita" ¹

Cuando comenzamos nuestro trabajo de investigación sobre los orígenes y el desarrollo de la narrativa uruguaya², nos planteamos transitar el camino de una obstinada «contrapropuesta» científica: leer justamente esos narradores que ya nadie lee, y comenzar a reunir un corpus amplio de obras literarias y bibliografía de referencia, que luego nos permitiera investigar aspectos de la narrativa uruguaya del siglo XIX, que cierto sector prominente de la crítica institucionalizada se ha negado consecuentemente a inventariar.

Entre los críticos más respetados, y quizás por eso menos discutidos, que han sostenido esta posición, podríamos citar a Alberto Zum Felde y Ángel Rama. En épocas anteriores, C.Roxlo anuncia, aunque de una forma más moderada, tendencias similares:

También citaré, para concluir con el género de las ficciones,-aunque sin estudiarlas por no merecerlo su escaso valor,-Los Misterios del pillaje!...novela policíaca publicada por el señor J.P.[sic] Montero en 1871³.

El «escaso valor» que el autor concede a estas obras, no justifica la superficialidad y los errores que abundan en esta escuela crítica, caracterizada más que nada por su tono coloquial que por su rigor científico.

Para medir las consecuencias que derivan de esta postura valorativa, se hace necesario comparar los datos proporcionados por C. Roxlo, con el material documental que hemos hallado. En realidad las iniciales del autor no son J.P., sino F.P. y corresponden a Francisco Pérez. No es una novela policial, sino una singular defensa que el autor realiza de su propia causa judicial. El relato de los hechos va seguido de un apéndice documental de 291 páginas. F.Pérez define su obra como una «novela histórica de costumbres judiciales». El error de Carlos Roxlo aumenta de grado cuando Englekirk y Ramos⁴, en base a estos datos equivocados, cambian nuevamente el nombre del escritor: José P. Montero, y clasifican la obra- a pesar de no haberla leído- de «archi-romántica». Resulta difícil imaginar un texto menos «romántico» que el mencionado. La obra comprende 375 páginas, de las cuales 291 forman un apéndice documental escrito en forma de alegato jurídico. La información presentada por estos críticos demuestra en realidad que no han tenido acceso a la obra que analizan:

Menos conocida aún es la archi-romántica "Los misterios del pillaje", hoy tan olvidada como el ignorado autor José P.[sic] Montero⁵.

Alberto Zum Felde ha contribuido con efectivas imágenes - y más por convicción ideológica, que por genuino interés de investigación científica- a dar el golpe de gracia a la literatura de los orígenes.

Anotemos,- por fidelidad histórica, más que por exigencia crítica-, algunos de esos nombres y de esas obras, sin detenernos mayormente en unos ni en otras, por ser de calidad y significación demasiado exiguas; que si el tiempo sólo ha respetado de los primaces, lo representativo de la figura, mas no el valimiento intrínseco de la obra, no es lícito cargar en demasía las páginas de esta Historia con el montón de escombros que han dejado los otros, secundarios. El nuevo siglo ha aplanado ya ese escombros; y sobre su olvido se han levantado nuevas ciudades⁶.

Luego nombra cuatro autores en las tres páginas siguientes y concluye la segunda parte de su obra, dedicada al análisis de « El Período Romántico», con la siguiente reflexión:

De los otros numerosos ciudadanos que durante este período cultivaron, con más o menos dedicación, las letras, en verso o en prosa, no cabe hacer mención, por carecer de todo interés lo que escribieron, así literario como histórico. Dejémosles en su paz! ...⁷.

Ángel Rama continúa esta línea crítica:

El propósito, la finalidad [del romanticismo], pasó por encima de la realización y como era previsible las buenas intenciones empedraron el infierno de la mala literatura con una producción monótona que se agotaba en las páginas de los periódicos a las cuales correctamente se destinaba, entre los editoriales y las informaciones extranjeras⁸.

El hallazgo de un corpus⁹ literario de más de treinta y cinco obras narrativas, anteriores a la publicación de *Ismael* en 1888- en general editadas en forma de libro-; el carácter variado de sus formas: novelas, «nouvelles», memorias, cuadros de costumbres, crónicas, etc.; y la recopilación de un amplio registro complementario de bibliografía de referencia¹⁰, nos pone frente a nuevas fuentes documentales que exigen la revisión de estas y otras afirmaciones tradicionalmente aceptadas con respecto a la narrativa uruguaya de los orígenes. Para dar otro ejemplo, la crítica literaria institucionalizada comparte en general las afirmaciones de Zum Felde sobre E.Acevedo Díaz:

*Eduardo Acevedo Díaz puede ser considerado como el iniciador de la novela nacional; no porque haya sido el primero en cultivar el género, sino el primero en lograr obra de categoría. Sus novelas históricas representan, en efecto, la primera realización seria y durable del género narrativo en Uruguay. Hasta que apareció 'Ismael', en 1888, no contaba nuestra incipiente literatura sino con endeble ensayos desprovistos de valores positivos y destinados a un pronto olvido, tras el relativo éxito momentáneo de su aparición*¹¹.

Este crítico comienza afirmando que Acevedo Díaz es «el iniciador de la novela nacional», y luego continúa con una generalización que vincula este tipo de obras, con la novela histórica y la narrativa. Estas tres categorías en su conjunto, y de forma simultánea, «se inician» con la publicación de *Ismaell*.

De acuerdo al material que hemos podido recoger, tanto en lo que se refiere a los textos literarios como a la bibliografía de referencia, podemos sostener que no es posible explicar el inicio de la novela, y menos aún el de toda la narrativa uruguaya, como un hecho de generación espontánea, producido por la repentina «aparición» de una obra. Es más factible razonar sobre sus orígenes y evolución suponiendo un proceso de creación literaria articulado en numerosas expresiones. Las fuentes documentales mencionadas nos han puesto ante la misma evidencia que Weinberg ya ha observado en sus trabajos de investigación:

*«El enriquecimiento de nuestro acervo, resultado de una evolución que no es lineal ni mecanicista y que no siempre ha engendrado eminencias, se corresponde a la realidad social a la que está indisolublemente unida... La evolución y maduración de esta tradición cultural crea condiciones para los saltos cualitativos. Los libros sembradores (es decir, precursores), más allá de sus flaquezas, han ido acarreando materiales y hasta creando un clima propicio para que fructifiquen después obras mayores, tarea humilde, casi imprescindible... aún así merecen por derecho propio reclamar algún modesto lugar en la vidriera de la literatura nacional, aunque más no sea por haber aportado eslabones al proceso de continuidad cultural»*¹²

Esta visión crítica, diferente a la que postula la escuela anteriormente mencionada, puede contribuir a dar respuestas más adecuadas a las nuevas interrogantes que se plantean a medida que avanza la investigación.

¿EL URUGUAY LES FUE AJENO?

Otra idea común a esta escuela crítica, es la convicción de que, si bien los escritores «románticos» se proponen realizar un programa «americanista», que incluye el nacionalismo en contraposición con los modelos europeos de dominio, nunca fueron sinceros en sus intenciones ni lograron los objetivos planteados, pues

la realidad nacional siempre les fue ajena. En general este tipo de suposiciones incurren en arriesgadas simplificaciones ideológicas que dificultan la objetividad del análisis. Los escritores son calificados de burgueses, liberales o fraudulentos, por supuesto desde una perspectiva actual, que niega la validez de una profunda investigación de la literatura del siglo XIX:

«La obvia y comprobada dice que la vocación nacional pregona por estos escritores era fraudulenta, no correspondía a la verdad de sus secretas intenciones ni a los auténticos impulsos de su sensibilidad ni a su conducta civil ante la sociedad... Los jóvenes burgueses educados en la ciudad o en el extranjero, ¡...! no podían entender sino como rezagos de barbarie y oscurantismo a los hombres que integraron algún día las montoneras. Su comunicación no era con ellos, sino con los extranjeros/.../».¹³

En síntesis, y pasando por alto suposiciones y calificativos que cuestionan seriamente la crítica objetiva del autor, se trataría- según Ángel Rama- de obras producidas a espaldas de la realidad nacional o americana. Reconocemos en la abundancia de juicios subjetivos, la escuela de A. Zum Felde, orientación que da gran importancia a la crítica coloquial y que ha eludido la exigencia de la prueba documental. Sin duda puede ser una crítica simpática por afinidades ideológicas, pero un siglo de literatura olvidada exige otros métodos de investigación.

Nos llama la atención la realidad diferente a la expuesta por estos críticos, que se pone en evidencia al estudiar el corpus reunido. De un total de treinta y cinco obras -si tenemos en cuenta la bibliografía preliminar publicada en 1990- solamente tres se desarrollan en un espacio europeo¹⁴, el resto utiliza el escenario nacional o americano. La temática de este corpus se inspira preferentemente en la Historia uruguaya, de los países del Plata o latinoamericanos, así como también en hechos de actualidad, que han conmocionado la sociedad de la época. La epidemia de fiebre amarilla de 1857, la masacre de Quinteros en 1858, la Revolución del Quebracho en 1886, son algunos ejemplos de los acontecimientos que tienen una versión literaria en los textos presentados¹⁵.

Para realizar un estudio objetivo y desprovisto de apreciaciones apriorísticas sobre la narrativa uruguaya del siglo XIX, se hace necesario corregir el rumbo y orientarse de acuerdo a una nueva línea de investigación, que tome cierta distancia con respecto a las tendencias críticas mencionadas anteriormente. Vale la pena mencionar dos autores que presentan una interesante posición alternativa de trabajo en este sentido.

Carlos Maggi sostiene que para analizar la literatura de los orígenes, hay que rever las categorías tradicionales que nos impiden descubrir «/.../ valiosas páginas que se escribieron a fines del siglo XVIII y principios del XIX que no presentan las características exteriores de la poesía, la narración, el teatro, o los demás géneros descritos en los manuales». Para C. Maggi, «/.../ la función del crítico consiste en

descubrir los verdaderos valores allí donde estén ...[esto implica] revisar los juicios tradicionales»¹⁶.

Félix Weinberg, a quien ya mencionamos anteriormente, advierte sobre las carencias de la historia literaria hispanoamericana que se ha «dejado fascinar por los hitos más relevantes/.../ criterio [que] en tanto se vuelve excluyente y desecha u olvida a las producciones precursoras, puede provocar equívocos y serias distorsiones en la apreciación de valores»¹⁷.

Analizaremos en este artículo dos de los variados temas que se debaten en las obras precursoras de la narrativa uruguaya : la cultura nacional y el feminismo. Al final del trabajo entregamos una breve síntesis de las obras halladas hasta 1990, de acuerdo con la ordenación que hemos presentado en nuestra *Bibliografía...* preliminar.

LA AEROSTATICA EN BUENOS AIRES (1856) ¹⁸ Y LA CULTURA NACIONAL.

*«...porque hay entre nosotros la manía,
de que ha de ser frances hasta el prurito...»*

Esta obra comprende varios cuadros costumbristas enlazados por un acontecimiento central : la ascensión de «... una montgolfiera de 100 pies de alto»¹⁹ en la ciudad de Buenos Aires. Pero no se trata de una simple descripción de escenas de la época, sino que las intenciones del autor y su estilo, despiertan claras asociaciones con Mariano José de Larra (1809-1837).²⁰ Así como Larra emplea el artículo periodístico para calar hondo en la problemática social española, Laurindo Lapuente se sirve de una noticia de actualidad, como pretexto para trazar acertadas escenas que implican una crítica mordaz a la sociedad rioplatense de la época. Uno de los aspectos más cuestionados es el afrancesamiento de los hábitos.

«¡Por aquí, se aparecía uno de esos, vestidos á la parisiense, de vigotes retorcidos, lleno de perfumes, afectado en el hablar, romántico en ademanes, y que á no haber sido estudiante de leyes, hubiérasele tomado por algun mozo de peluquería.»²¹

El autor ridiculiza la copia de la moda francesa en la ropa, los modales y la forma de vida. Nótese que el término «romántico» se incluye en la crítica. La intención es describir la realidad y resaltar sus aspectos más risibles y caricaturescos.

«Tosían los viejos y viejas; por que embobados con la boca abierta, les habia entrado la tierra que volaba, causándoles una fastidiosa carraspera; a la vez que estornudaban mozos y mozas, por la misma causa, la cual les hacia el efecto del polvillo. Se limpiaban las niñas con sus blancos pañuelos el sudor y la tierra...»²²

Laurindo Lapuente narra la fiesta popular en rápidas líneas y coloridos tonos. Se van hilando acertadas secuencias que recrean la cultura lúdica, en su forma original y sin afectaciones. El lector participa de escenas que presentan una sociedad con características más «bárbaras» que «románticas», en oposición a lo que siempre se ha supuesto que estos autores deseaban retratar:

*«En tanto los risueños reían, los charlatanes charlaban, los necios se enfadaban, las viejas refunfuñaban y las coquetas coqueteaban; las gentes de baja esfera hacían resonar sus alaridos, silvidos y risotadas, mofándose de todo. Unos ébrios buscando pleito, y otros insultando á Pedro, Juan ó Diego. Los muchachos, (plaga peor que la langosta, zapos y mosquitos,) hacían llover piedras sobre las cabezas de muchos; aquí tiraban de un frac, allí prendían una cola á una levita, ó volteaban de un palo algún sombrero».*²³

La risa estalla insolente, el espectáculo público democratiza las relaciones, las clases sociales se mezclan. La literatura no se ha separado de la realidad, sino que la documenta.

Y en medio de esta auténtica expresión popular del juego, el narrador indiscreto sorprende al personaje ridículo. Es el afrancesado, ese «otro», que no participa del desenfado popular, cuyas expectativas giran en torno a una cultura que no es la propia. Laurindo Lapuente lo ataca con su cáustica ironía:

*«/.../otro, con las piernas mas delgadas que un hilo, con un frac hasta los talones!.../ muy encorbatado, despidiendo mas humo por la boca que el de una chimenea!.../y que con aire despreciativo decía. Esto es un mamarracho, todo está mal dispuesto, debía haber sido de otro modo, porque en Francia esto y porque en Francia el otro!.../».*²⁴

El afrancesamiento es también un problema para el autor. La literatura debe seguir la moda y adaptarse al gusto del público que exige obras producidas en Francia. La literatura nacional no es popular. El escritor debe copiar los modelos franceses para tener popularidad, ya que todo está influido por estas tendencias.

*Si fuera yo FRANCES, este mi escrito
que á nadie ha de agradar, agradecería,
porque hay entre nosotros la mania,
de que ha de ser frances hasta el prurito,
Y como ya es delito,
No marchar propiamente a la francesa
No tener sus costumbres y su charla
Teniendo de por fuerza que elogiarla
Aunque sea el hacerlo una bajeza!...
Esta máxima impresa,*

*Por conclusion, lector, te dejo ahora
Si quieres ser feliz desde este día
En esta patria [Argentina] y en la patria mía[Uruguay]
HAZTE FRANCES, QUE LO FRANCES SE AÑORA!»²⁵*

Las estrofas finales están dominadas por la resignación. El afrancesamiento de la sociedad rioplatense ha adquirido tales proporciones, que aparentemente es imposible resistirse. La única salida es imitar la moda y resignarse. Justo es señalar que, a pesar de su pesimismo, el escritor toma distancia de estas tendencias y da testimonio de una importante posición crítica que merece ser registrada.

Laurindo Lapuente llevó adelante también una labor pionera en el área de la educación, anterior a la realizada por José Pedro Varela,²⁶ según las noticias que hemos podido reunir. Las publicaciones de Laurindo Lapuente sobre este tema en el *Semanario Uruguayo* (1860-61), documentan la existencia de un importante antecedente de las ideas expresadas posteriormente por nuestro conocido reformador escolar. El escritor tenía ya a la fecha, una trayectoria en trabajos educacionales, a juzgar por la noticia que se publica en el mismo semanario el 27 de enero de 1861:

*Este jóven educacionista oriental que tiene en trámite una solicitud optando á la Inspeccion general de Escuelas, ante la Junta E. Administrativa, ha aceptado en calidad de **provisoria** la direccion de la Escuela de la Aguada. Aplaudimos esta abnegacion por parte del Sr. Lapuente; mucho mas cuando á la edad de quince años, rejenteo ya un establecimiento en mayor escala.*²⁷

El 16 de diciembre de 1860 se publica una noticia sobre el regreso de Laurindo Lapuente de Buenos Aires, después de una larga ausencia:

*Este aventajado jóven poeta oriental, acaba de volver á su país despues de una larga emigracion á la capital vecina. Saludamos a esta nueva lumbrera de la literatura nacional.*²⁸

Y comienza así una serie de artículos sobre educación que se publican en el *Semanario Uruguayo* a partir del 13 de enero de 1861²⁹. Según Laurindo Lapuente, no hay un solo periódico en el Uruguay que dedique algún espacio al tema, a pesar de que el deber de la prensa es «formar el corazon de las sociedades, moralizarlas é instruir las». Con este fin promete «semanalmente un artículo sobre Educacion comun». Las ideas planteadas desde su primera exposición son pioneras para la época: propone la educación para ambos sexos y la educación integral, incluyendo la educación física. También se presenta la idea de la educación igualitaria, independiente de las condiciones económicas.

Educar es formar. Educar al hombre es formarlo para el bien.../Solo una educacion completa puede perfeccionar al hombre!.../Para que la educacion sea completa, debe

ser física, moral é intelectual!.../Todos deben educarse: los gobiernos y los pueblos, los padres y los hijos. Todos sin exclusion de secos, condiciones ni edades, deben beber en la fuente pura de la felicidad!.../La educacion es la base de la civilizacion!.../La palabra y la pluma, la tribuna y la prensa, lancen sus iras contra la ignorancia y la barbárie; y triunfe la virtud del vicio, y álcese triunfante en el Uruguay y en el Plata la bandera de la civilizacion³⁰.

Luego continúa con una proposición pionera sobre la «Organización de una Escuela Superior». Estas ideas se adelantan a las propuestas más importantes que José Pedro Varela presentara muchos después, en sus conocidas obras: *La educación del pueblo* (1874) y *La legislación escolar* (1876)³¹. Las propuestas se llevarían a la práctica luego de aprobada la *Reforma escolar* en agosto de 1877. Veamos a continuación el programa y las ideas de Laurindo Lapuente:

El modelo de organizacion que á continuacion publico, es un rasgo de literatura pedagógica, que abraza los principios fundamentales de la organizacion general de las escuelas, y comprende los tres grados de instruccion que debe darse en las Elementales, Superiores y Normales!.../Tal es el objeto y la importancia de las Escuelas Primarias Superiores, por cuya razon debe haber una en cada Departamento de la República!.../ ³².

En el mismo artículo, trata más adelante sobre los aspectos prácticos de la organización de las escuelas. El edificio debe ser adecuado, con «ventilacion, luz, elevacion y espacio». No puede ahorrarse en materiales para la enseñanza: «El tren debe ser completo. Los muebles y útiles de la enseñanza, deben ser lo mas ventajosos para el uso y adelanto de los niños», es necesario introducir «un sitema de bancas, con un tintero incrustado en el frente, un estante corrido debajo, y dos asientos giratorios con respaldo, y separados uno del otro para mayor comodidad», «la biblioteca de la Escuela, debe estar provista de un surtido de libros: varios, como los ramos de estudio». También es necesario «Instituir una Escuela Normal para que puedan formarse verdaderos Maestros».

Pero la enseñanza está muy lejos de alcanzar las aspiraciones señaladas por Laurindo Lapuente, y se siente obligado a denunciarlo en su artículo sobre «El estado actual de las escuelas públicas»:

Ninguna de las Escuelas públicas tiene un local que reuna las condiciones indispensables!.../ningun local se halla bien situado; ninguno tiene la estension, la altura, la ventilacion y la luz que se requieren; ninguno tiene ni apariencia de Escuela!.../no hay buenas mesas, no hay buenos libros, ni globos, ni mapas!.../Las bancas son todavia aquellas inmensas moles de asientos incómodos!.../Son pocos los buenos instructores, y cada uno enseña como mejor le acomoda!.../no hay sistema de

*enseñanza, no hay un reglamento de Escuelas, ni quien las inspeccione, ni quien las organice!...*³³.

Enfrentado a esta realidad, el autor propone importantes cambios para mejorar la enseñanza.

*Es preciso construir nuevos edificios para Escuelas, y provisoriamente, reformar los que están en uso; mandar por útiles a Estados Unidos, dotar de un Ayudante á cada Escuela, metodizar y reglamentar la enseñanza y crear la Inspeccion sin la cual serán inútiles todas las reformas. Mientras no se hagan todas estas mejoras, no habrá Escuelas.*³⁴

Sus palabras visionarias se harán realidad recién diecisiete años más tarde, y el nombre de Laurindo Lapuente³⁵ habrá desaparecido de la historia de la literatura uruguaya, así como de la historia de la Reforma escolar.

EL FEMINISMO EN URUGUAY: ¿UN MOVIMIENTO INICIADO EN EL SIGLO XX?

El hallazgo de la primera novela feminista uruguaya³⁶, publicada en una fecha tan temprana como 1860, y el hecho de que su autora sea una mujer, nos pone ante varias circunstancias que cuestionan afirmaciones referentes a los orígenes de la literatura feminista, así como a diversos aspectos de la Historia de la Mujer en Uruguay.

En general se ha supuesto que las primeras manifestaciones del feminismo militante datan de principios del siglo XX:

*El feminismo militante, es decir, la asunción consciente por la mujer del nuevo rol social que la demografía y la sociedad le habían asignado, nació precisamente en el novecientos!...el feminismo nació por iniciativa de la maestra uruguaya María Abella de Ramírez, quien se había radicado en la ciudad argentina de La Plata fundando allí el primer centro feminista en 1903*³⁷.

A pesar de que, de acuerdo a las afirmaciones citadas, parecería existir cierto consenso tendiente a datar los orígenes del feminismo a comienzos del siglo XX, hemos podido constatar que existen varios documentos que evidencian la existencia de un incipiente movimiento feminista, ya en el siglo XIX.

Nieves A. de Larrobla documenta aspectos poco conocidos de José Pedro Varela, como uno de los primeros defensores de los derechos de la mujer en el siglo XIX, en su valioso trabajo *José Pedro Varela y los derechos de la mujer*. La autora afirma que este es el autor del primer alegato feminista en Uruguay. La fecha es el

13 de enero de 1869, en ocasión de pronunciar una conferencia en el Club Universitario.

Pues, bien, embarcado con toda el alma en esta tarea, ello no impide que el 13 de enero de 1869 pronuncie una conferencia en el Club Universitario, 'De los derechos de la mujer', conferencia que transcribe 'El Siglo' tres días después, es decir el 16 de enero del mismo año!...!Más al final toma la forma de sentencia, en la que se plantea una premisa sociológica que reiterará insistentemente en su posterior producción: 'Educad a la mujer, ponedla a la altura del hombre y dobláis el capital intelectual de la sociedad' . Concluyendo:

No podemos dejar de hacer presente, reiterando lo que él afirma, que es éste el primer alegato público en defensa de la condición y de los derechos de la mujer en el Uruguay.³⁸

Las primeras expresiones literarias producidas por la mujer se registran en general, también a comienzos de este siglo, y se vinculan con María Eugenia Vaz Ferreira(1875-1924) y Delmira Agustini(1886-1914):

Un papel destacado también tuvieron nuestras primeras mujeres de letras, con ejemplos de alta creatividad!...!María Eugenia Vaz Ferreira!...! O bien el caso extremo y dramático de Delmira Agustini,que escandalizara a sus contemporáneos con su poesía erótica.³⁹

Aunque José Pedro Barrán, en su *Historia de la Sensibilidad en el Uruguay*, posterior a la obra mencionada, da la noticia de documentos anteriores al registrar la obra de Adela Corrège, *Tula y Elena ó sea el orgullo y la modestia*, publicada en 1885⁴⁰

En 1885 apareció lo que tal vez sea la primera novela escrita por una mujer en el Uruguay, 'Tula y Elena o sea el orgullo y la modestia'⁴¹

La investigación que estamos realizando nos pone sin embargo frente a nuevas pruebas documentales, que indican fechas anteriores a las citadas anteriormente, tanto para la publicación de los primeros alegatos feministas, así como para las primeras expresiones literarias producidas por una mujer.

LOS PRIMEROS DOCUMENTOS FEMINISTAS EN LA PRENSA Y LA NARRATIVA URUGUAYA DEL SIGLO XIX.

La obra titulada *Por una fortuna una cruz*, escrita por Marcelina Almeida y publicada en 1860 en Montevideo, es - según los datos que poseemos hasta este momento- la primera novela escrita por una mujer en Uruguay⁴². Es también uno de

los primeros alegatos feministas, anterior a los registrados por Larrobla, referidos a José Pedro Varela en 1866, 67, 68 y 69⁴³. Pero no es, como se podría suponer, el primer alegato feminista publicado en Uruguay.

Al investigar la bibliografía de referencia relacionada con esta novela y los posibles orígenes del feminismo en Uruguay, hemos podido ubicar varios documentos desconocidos sobre el tema. Estas evidencias comprueban la existencia de la lucha feminista en fechas anteriores a lo que hasta ahora se ha supuesto. Consideramos de interés para la investigación de la Historia de la Mujer en Uruguay, así como para la Historia de la Literatura uruguaya del siglo XIX, el dar una breve noticia sobre los primeros alegatos (aparecidos casi en su mayoría, en la prensa) en defensa de los derechos de la mujer, y la primera novela feminista publicada en Uruguay.

FEMINISMO EN LA PRENSA

La primera publicación que denuncia la falta de derechos de la mujer, registrada hasta el momento, es un relato traducido del francés -de autor y traductor desconocido- publicado en el primer número de *El Iniciador*, el 15 de abril de 1838⁴⁴. A pesar de que su autor no es uruguayo, esta publicación demuestra la inquietud ya existente por el tema de la discriminación de la mujer, en un periódico que se propone activamente formar opinión sobre otros asuntos de carácter pionero para su época: el romanticismo, socialismo utópico, emancipación cultural de España, etc⁴⁵.

Entre los primeros escritos feministas que hemos podido registrar, figuran dos publicaciones aparecidas en las páginas de *El Album*, en una fecha tan temprana como lo es 1855. El año de publicación no es el único factor que despierta especial interés. Llama la atención la posición radical asumida en defensa de los derechos de la mujer y que el autor del artículo sea un religioso, el canónigo Piñeiro⁴⁶. Así comienza su alegato:

*¡Muger! mitad del linaje humano, pero mitad la mas débil; víctima de la fuerza y no de la ley, voy á vengaros presentando vuestros derechos, derechos que la naturaleza os ha dado y que la fuerza os ha quitado, no, digo mal, los derechos no se quitan, los derechos no se ganan con la mano; os vengaré presentando los derechos que poseis y cuyo ejercicio la fuerza os impide. Recordar sus derechos y hablar sobre ellos es la venganza y el consuelo del inocente oprimido!...*⁴⁷

El autor menciona los «derechos naturales» de la mujer, y expresa así una importante coincidencia ideológica con los postulados del Feminismo Liberal de la Ilustración.⁴⁸ Marcelina Almeida suscribe también a estas mismas tendencias doctrinarias, según lo que podemos observar en su novela:

*¡...!y vosotros que os aclamais señores del mundo- Por qué le niegan á la mujer derechos que le sobran: derechos que la naturaleza le ha dado?*⁴⁹

Esta corriente feminista, de gran importancia en el siglo XIX, recoge inspiración ideológica de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano (1789)⁵⁰ y suscribe en general a sus postulados, salvo en la falsa y engañosa interpretación con que allí se define el término «hombre». Se ha supuesto equivocadamente que esta palabra designa, según la doctrina de los Derechos Naturales, postulada fundamentalmente por Locke⁵¹, al «género humano», es decir tanto al hombre como a la mujer. En realidad nunca fue la intención de Locke, ni de estas declaraciones, el incluir a la mujer como beneficiaria de los Derechos Naturales. El Feminismo Liberal realiza una revisión de esta doctrina y exige para la mujer los mismos derechos naturales que ya el hombre ha reclamado exclusivamente para su sexo. Esto dará lugar a la publicación de numerosos documentos donde se denuncian las condiciones de opresión de la mujer y la confusión ocasionada por la interpretación del término «hombre», en la creencia que al mencionarlo se ha postulado también la reivindicación de los derechos naturales de la mujer.

La «Declaración de Sentimientos» (Declaration of Sentiments), escrita en un principio por Elizabeth Cady Stanton, y dada a publicidad luego el 19-20 de julio de 1848, en Seneca Falls (New York)⁵², resume las bases doctrinarias más significativas del Feminismo Liberal del siglo XIX.

Volvamos a la segunda publicación de Piñeiro, donde se presentan varios indicios sobre la influencia que estas doctrinas feministas, (en boga en el siglo XIX), tenían también en nuestra sociedad. El artículo comienza con la presentación de los aspectos más importantes propuestos por el Feminismo Liberal: la igualdad biológica entre el hombre y la mujer; la fe en la razón, el pensamiento crítico y la educación:

La mujer, como el hombre, es la imagen de Dios; es como el hombre, dotada de una alma espiritual y de un cuerpo material; tiene como el hombre, facultades intelectuales que desarrollar, razón que enriquecer, pasiones que dirigir, conciencia que ilustrar y despreocupar, deseos que satisfacer y una verdad que encontrar. Todo esto en la mujer como en el hombre, es una necesidad!...les un deber de la educación proveer á la mujer de lo preciso para atender á esas mismas necesidades como ser racional.⁵³

Luego continúa denunciando las injusticias más flagrantes que el hombre comete en contra de la mujer: le niega el derecho a obtener una educación completa, lo que llama «crimen de lesa-racionalidad»; la mujer no tiene derecho a expresarse porque «el hombre la ha hecho enmudecer»; y le ha quitado el derecho a poseer fortuna: «Heredita como el hombre de un gran patrimonio, de todas sus ricas propiedades no se le entrega sino un catecismo, una pluma, un instrumento, una aguja y algunas alhajas». Y se pregunta al final de su exposición si acaso: «Este procedimiento del hombre con la mujer, ¿no es el mismo de los conquistadores del nuevo mundo con los cándidos indigenas? Esos aventureros les daban algunas cuentas de vidrio, algunos espejuelos y trapos de colores vistosos, y les llevaban el oro, la plata

y las piedras preciosas»⁵⁴. Su alegato concluye con una violenta crítica feminista: *El hombre especulador sobre la mujer, le fomenta de todos modos la vida material para hacerle olvidar su vida intelectual!... ¡Procede con ella, ni mas ni menos que los peores tiranos de los pueblos, que cuidan esmeradamente de darles una vida material, llena de goces para sujetarlos mas servilmente á sus propios caprichos*⁵⁵

A pesar de que estas palabras podrían parecer la expresión de un caso aislado, único para su época, ya que la Historia no ha registrado la existencia de testimonios feministas radicales en el siglo XIX en Uruguay, no es este el caso. Existen otros documentos que evidencian un desarrollo significativo del feminismo en el período que nos ocupa. No es posible realizar en este artículo un análisis detallado de los mismos, pero sí consideramos importante presentar algunos de los más interesantes.

En 1857 ocurre un hecho que sin duda debió escandalizar a la sociedad uruguaya de la época. *La Semana* al dar la noticia, afirma con asombro que:

*!... ¡es una cosa nueva entre nosotros que se intente la formacion de un Club Socialista [y agrega, que es] mucho mas nuevo aun, que ese Club sea exclusivamente compuesto de mugeres.*⁵⁶

El autor del artículo no puede hacer otra cosa que resignarse ante la evidencia de los hechos pues:

*Como quiera que sea, parece estar funcionando ya y haber tenido mas de una sesion imponente, pues las afiliadas toman en ese club un aspecto misterioso y siniestro, presentandose con la faz velada, lo que simplemente supone que tienen por que taparse la cara que Dios les diera.*⁵⁷

Sin duda que el escritor tiene motivos concretos para sentirse amenazado, y las mujeres feministas del Club Socialista, los suyos para cubrirse la cara.

*El Club Socialista !... ¡Es una escentricidad de algunos cerebros desorganizados con la lectura de las malas novelas, una locura, un delirio que mereceria ocupar una sesion de policia correccional- y nada mas!... ¡Huyan por Dios, nuestras lectoras!... ¡de esas crónicas escandalosas, sobre cosas que ofenda la moral y el buen sentido.*⁵⁸

No sabemos si José Pedro Varela se refería a estas u otras «escentricidades de cerebros desorganizados», cuando condenaba otras formas «extravagantes» del feminismo uruguayo en su Conferencia presentada ante el Club Universitario en 1869, sobre «Los derechos de la Mujer»⁵⁹. Pero lo cierto es que ambos documentos confirman la existencia del feminismo radical en Uruguay, en fechas tan insospechadas como 1857 y 1869.

Yo sé bien, diré al terminar, que hay mujeres instruidas, que trabajando por la emancipación de su sexo desprestigian esa grande idea con sus extravagancias. Pero

*en todos los partidos hay siempre exagerados que solo sirven para hacer mal a la causa que tratan de defender. Cuando yo he visto jueces corrompidos arrojando injustamente a los hombres a una prisión no me he quejado de la ley sino del juez. No riáis, señores, de la teoría de los derechos de la mujer, porque hay mujeres que hacen necedades. No es la música, es el instrumento que es malo.*⁶⁰

Un caso menos conocido aún, es el de Eduardo Acevedo Díaz como defensor de los derechos de la mujer. Nieves A. de Larrobla nos da una noticia de la presentación de su tesis titulada «Estudios sobre la mujer», anunciada para la sesión siguiente a la pronunciada por José Pedro Varela, el 15 de febrero de 1869. *El interés suscitado por el asunto promovido por Varela se aprecia en noticias posteriores proporcionadas por La Gacetiilla; el 14 de febrero:*

*Se avisa a los socios que la próxima sesión tendrá lugar el 15 del corriente a las 8 en punto de la noche, para dar cuenta de los asuntos entrados y proceder a la lectura de la tesis Estudios sobre la mujer por Eduardo Acevedo Díaz'!...!*⁶¹

Tres años más tarde, este mismo autor critica severamente la educación religiosa de la mujer uruguaya, lo que la impulsa al fanatismo y le niega la posibilidad de desarrollar la educación racional, único medio que le permitirá conquistar su real liberación:

*Humilde obrero del ideal, quiero para el hombre la soberanía de la verdad; quiero para la mujer idéntico principio inviolable. Apóstol novel del Racionalismo, ¿cómo pudiera desear para la mujer oriental la parálisis del dogma? ¿Cómo pudiera desear para la mujer, madre de las generaciones, el estacionamiento del error católico?!...! De ninguna manera!...! El Dr. Arrascaeta confunde en una sola protesta, todas las esclavitudes de la mujer; y concluye por imponerla una, la más oprobiosa y denigrante, la tutela religiosa. La mitad del género humano siempre se halló en la penumbra!...! ¿Por qué condenarla a vegetar en el dogma? ¿Por qué arrancar a pedazos el ideal de su alma? Estupro de las conciencias!!...! El libro de los fanatismos, las escrituras del fraile, dicen que en la última mañana del Edén, la mujer se perdió por el pecado. Mentira. El Edén será con ella perenne: el Edén será la verdad, cuando el racionalismo sea el hecho consumado. ¡Pobre mujer!...! No hagamos de la mujer la expresión de la debilidad!...! Eduquémosla desde hoy con la propaganda de la verdad!...!*⁶²

Asombra sin duda la claridad y variedad de aspectos que son tratados en el alegato feminista de Eduardo Acevedo Díaz, autor reconocido por su trayectoria literaria pero desconocido como defensor de los derechos de la mujer, en una fecha tan temprana como lo indica esta publicación de 1872. E. Acevedo Díaz trata el tema de la educación racional de la mujer, y afirma que la religión paraliza su intelecto y es responsable de su ignorancia. El escritor ataca una de las injusticias más importantes que se debaten en su época.

Otra de las reivindicaciones vitales, que está íntimamente vinculada al asunto de la educación de la mujer, es la reivindicación de su derecho a escribir de forma profesional. Rojelía León, denuncia ya, nueve años antes que José Pedro Varela, la discriminación evidente que se produce cuando la sociedad no acepta que la mujer estudie o se dedique a la creación literaria:

A vosotras, lectoras mías, mas que á ellos, voy á dirigirme en estos sencillos párrafos! ... ¡Catalina, gran conocedor ó adivino del corazon humano !...! Ha conocido con la doble vista de su talento superior que la pobre mujer es una máquina viviente ante la injusta sociedad que la deprime por débil y la rechaza si es fuerte: la desprecia ignorante y la rechaza instruída!...! Despues dice así.' ¡Los partidarios de la rueda y de la aguja!...! censuran siempre el estilo de las literatas! !...! la mujer nunca escribe bien, para los que entienden que la mujer no debe escribir nunca. Injusticia notoria!!

...! ⁶³

Ramón de Santiago expresa también importantes posiciones feministas en un terreno diferente al mencionado, cuando critica la desigualdad que se establece en las relaciones sentimentales entre el hombre y la mujer. A su modo de ver, la mujer es utilizada por el hombre como objeto sexual, quien luego la desprecia empleando débiles argumentos morales que no se aplican para el sexo masculino. El autor asegura que el hombre es por lo tanto el causante de los males que abomina, y contra los que luego moraliza: la prostitución de la mujer.

Hay un ser que encierra en sus entrañas un tesoro de vida, en su sensibilidad una rica fuente de impresiones!...! en su mente mas actividad, mas vida que el mismo hombre. Este ser es la mujer. Ella no obstante de ser ponderada hasta compararla á Dios, es muchísimas veces arrastrada por el lado de los vicios y de la prostitucion. ¿A quien debe sus males? Al mismo que la adula con las palabras de amor entusiasta!...! ¡Pobre mujer! !...! no ve el abismo á que se le conduce por mas de un hombre hijo, de la perversidad y del escandalo!...! ¡Pobre mujer! Cuanto te falta aun para que ocupes el lugar que mereces en la sociedad! ⁶⁴

Y podríamos decir que con esta última afirmación, Ramón de Santiago corrobora un mensaje que se repite en todos los alegatos presentados: la mujer no tiene acceso a los privilegios que el hombre ha obtenido solamente en beneficio propio, y será largo el camino para conquistar una sociedad igualitaria en este sentido. Los escritos feministas que hemos hallado, documentan sin lugar a dudas la existencia de un incipiente movimiento de lucha feminista en el Uruguay del siglo XIX.

La documentación ubicada parece indicar la existencia de, por lo menos, dos líneas o tendencias embrionarias en las doctrinas feministas del siglo XIX. Por un lado se desarrolla una línea (aparentemente más generalizada), que se identifica con el «Feminismo Liberal de la Ilustración» y que adhiere a las doctrinas de los Derechos

Naturales del Ciudadano. Por otro lado, aparece una corriente radical, sumamente controvertida, de la que hasta ahora, solamente hemos podido recoger dos documentos que dan la noticia de su existencia. Esta última tendencia estaría vinculada con la formación del Club Socialista en 1857, y la escuela «sansimoniana».

Las observaciones mencionadas anteriormente en relación con la ideología del Feminismo Liberal expresados por José Pedro Varela, Piñeiro, Eduardo Acevedo Díaz, y otros autores, así como la presentación que haremos a continuación de la primera novela feminista publicada en Uruguay, justifican una digresión destinada a aclarar lo que entendemos por «feminismo» y «Feminismo Liberal de la Ilustración», antes de continuar con el análisis concreto de la novela que nos ocupa.

FEMINISMO

Hemos afirmado que *Por una fortuna una cruz* es la primera novela «feminista» de la literatura uruguaya. Esto requiere una definición del feminismo, así como una explicación de la significación del término aplicado al texto literario en particular.

Podemos observar cierto denominador común que unifica la definición del término en diferentes autores⁶⁵. Por lo pronto, en busca de un consenso básico entre las definiciones citadas, se podría decir que coinciden al hablar de «feminismo» como una ideología (o forma de ver el mundo) que aboga por la igualdad de derechos de la mujer frente al hombre. Esto admite sin lugar a dudas que la situación de la mujer, en general no es, ni ha sido igualitaria con respecto al hombre. La historia del movimiento con sus reivindicaciones, denuncias y conquistas a través de distintas épocas da pruebas de esta realidad, al mismo tiempo que documenta aspectos fundamentales de la Historia de la Mujer.

De acuerdo con estas ideas, podemos observar que la novela *Por una fortuna una cruz*, constituye un claro alegato en defensa de los derechos de la mujer, al denunciar su situación injusta y acusar al hombre de haberla provocado mediante la legislación y la organización de la sociedad:

¡...!y vosotros que os aclamais señores del mundo- Por qué le niegan á la mujer derechos que le sobran: derechos que la naturaleza le ha dado? ¡...para él están abiertas todas las puertas; para su paso no hay obstaculos; para su deseo no hay imposible! La ley; la organizacion social, le concede este caudal sin ecsámen!...! (Op. cit p. 62-63)

POR UNA FORTUNA UNA CRUZ: LA LITERATURA RECUERDA LOS OLVIDOS DE LA HISTORIA

Nos interesa, ahora partiendo del texto literario en concreto, plantearnos a qué se refiere la voz feminista que habla de los hombres como «señores del mundo», que

le niegan a la mujer sus «derechos naturales». ¿Existen leyes en el Uruguay del siglo XIX que, tal como dice el hablante, ponen en práctica este dominio? ¿Se trata de frases de insípida retórica romántica, o de una realidad de importancia vital para la mujer, en el Uruguay de 1860? La situación de la mujer en Uruguay, ¿tiene similitudes con la situación de la mujer en los países herederos de la tradición patriarcal de las sociedades occidentales?

Para responder a estas preguntas es necesario recurrir a la Historia de la Mujer en Uruguay⁶⁶.

LA INFERIORIDAD FEMENINA SE INSTITUCIONALIZA

Con la Constitución de 1830, la primera Carta Fundamental del país independiente, se institucionaliza la inferioridad de la mujer uruguaya: «La inferioridad femenina fue además instituida legalmente al consagrarse en la Constitución de 1830 que las mujeres al igual que los pobres y analfabetos no eran ciudadanos»⁶⁷. La mujer carece de derechos políticos en Uruguay hasta 1932⁶⁸. A la falta de derechos políticos se suma la administración de la patria potestad ejercida por el hombre, jefe de la familia. Esto significó que la mujer no era dueña de sus bienes ni de tomar decisiones sobre su vida, ya que legalmente estaba considerada como una menor de edad. Si era soltera, el administrador de la patria potestad era el padre. Al casarse el marido ejercía la tutoría. Esta situación, heredada de los antiguos sistemas patriarcales, se vuelve praxis legal en Uruguay cuando:

*«El Código Civil sancionado en 1868 estipuló que la mujer 'debía obediencia a su marido y éste tenía el deber de protegerla'!.../Los menores de edad, los locos y los incapaces compartían con ella el mismo tratamiento legal que merecía la tutela del esposo o padre»*⁶⁹.

Uno de los problemas más importantes que derivan de la administración de la patria potestad por el hombre es el matrimonio obligado de la mujer. El padre o tutor tiene el derecho legal de decidir y elegir el marido de la mujer que está bajo su tutoría. El matrimonio se convierte de esa manera en un acuerdo económico para unir fortunas o salvar economías en quiebra.

La novela *Por una fortuna una cruz*, desarrolla aspectos fundamentales de las consecuencias que derivan de la administración de la patria potestad. El tema central es el matrimonio obligado de la protagonista - joven de quince años- con un hombre venticinco años mayor. Lemaître, es el rico comerciante que promete salvar a la familia de la ruina económica a cambio de este matrimonio de conveniencia. El padre de Inés le explica la importancia de esta unión que ya ha sido decidida sin su consentimiento:

!...!estoy perdido: mi fortuna...oye la decía bajando la voz como para un secreto: yo lo he perdido todo! tu hermano me ha dejado con un mal nombre en el

comercio: Lemaître me promete salvarme de esta ruina si le doy tu mano. Te negarás ahora, hija mía? (Op. cit. p.25)

El matrimonio obligado es uno de los problemas claves debatido por los feministas en los países occidentales y también en el Uruguay del siglo XIX, como un ejemplo claro de la subordinación de la mujer en la sociedad. Veamos la importancia y actualidad que tiene la minoría de edad de la mujer y la tutoría ejercida por el hombre, para los feministas en documentos de la época. Silvia Rodríguez Villamil presenta importantes pruebas halladas en tesis doctorales de fines del siglo XIX, donde se pone de manifiesto «la inquietud de algunos universitarios sobre la situación de la mujer». La autora afirma que «se denotaba en estas tesis una crítica a la legislación vigente en el país en lo referente a los derechos de la mujer; no solo en lo que tenía que ver con el sufragio sino alcanzando también las críticas al derecho privado y las relaciones de familia, que se proponía revisar totalmente»⁷⁰.

Es de sumo interés, como lo expresa Villamil, «Un caso poco conocido.../ la tesis de Franklin Bayley, *'Consideraciones generales sobre el sufragio universal'* presentada en mayo de 1881", pues cuestiona aspectos claves de la situación jurídica de la mujer en Uruguay:

*/.../ ¿Cuál es la condición civil de la mujer casada y aún de la mujer soltera cuyo padre vive, en los países cuya legislación privada está calcada sobre la legislación y costumbres romanas? Es la relación de dependencia más absoluta para con el esposo o para con el padre respectivamente.' ... 'en prueba de esta aserción examínese los diferentes Códigos que reglan el Derecho privado en la parte que se refiere a las relaciones de familia y se verá trasplantado en ellos el absurdo principio de la legislación romana de que la mujer es un menor perpetuo y debe estar en el estado de tutela. ¿Qué libertad tiene la mujer casada, según nuestros Códigos, /.../ Ninguna absolutamente; se halla enteramente supeditada a la voluntad caprichosa de su marido para estos actos tan legítimos!.../*⁷¹

La condición civil de la mujer, es la sumisión total al hombre que es dueño de la patria potestad. La obediencia se debe primero al padre y luego al marido. La novela de Marcelina Almeida trata este problema desde el punto de vista de la mujer. Inés es instruida por su padre sobre las reglas estrictas de la tutoría:

-Mejor fuera que hubieras aprendido á sufrir á tu marido como se debe, aunque ese marido alzara las manos sobre tu rostro: aunque ese marido hiciera las injusticias más amargas: tu deber era soportarlo y callar; para eso te has casado! (Op. cit. p.131).

Pero la protagonista de la novela no acepta su situación como lo exige el discurso paterno y los códigos de la época. Su posición feminista expresa ideas muy similares a las que observamos en el alegato presentado por Bayley sobre la injusticia de la administración de la patria potestad:

Inés, se sonrió amarga é irónicamente y clavando su mirada en la figura estúpida de aquel padre sin corazón, respondió:

-Ola! para sufrir sinrazones me casasteis vos, con ese hombre! sinrazones que era necesario aprender á soportar en el libro infame de las compras y ventas de las esclavas, para no dejar en blanco ningun artículo de las condiciones! Que podria responder yo al ser que me há dado la vida para traficarla de este modo gran Dios! (Op. cit. p.131).

El rechazo que siente esta adolescente de quince años ante la presencia y el contacto físico con un hombre de cincuenta y seis a quien no desea por esposo, es sin duda compartido por muchas mujeres de su época en condiciones similares:

- 'Ah! Si en vez de este hombre viejo, pezado, uniforme!.../viniera á mi lado Claudio! Si en vez de mirar esta cabeza demasiado seria para mis ojos de quince años, viera la rubia y cándida cabeza de Claudio!.../ Pero este viejo es mi demonio: es la pezadilla de mi alma!.../Si duermo, se me aparece con su mano ruda y bastarda hiriendo mi corazon; marchitando mi juventud, y lanzándome al porvenir de un eterno llanto! (Op. cit. p.14-15).

Estas palabras se podrían identificar con los sentimientos de la mayoría de las mujeres que fueron obligadas a casarse en contra de su voluntad, en el Uruguay del siglo XIX. Elisa Maturana, el caso más conocido en la época, es la versión real de la ficción novelesca creada por Marcelina Almeida. Hija de don Felipe de Maturana, «antiguo capitán de la independencia, gran señor de genio extravagante que solía entretener sus ocios cultivando el arte de la pirotecnia»⁷², se enamora a los diecisiete años de uno de los jóvenes escritores más carismáticos de la época: Juan Carlos Gómez. A quien, según uno de sus discípulos, «no era posible verlo y oirlo sin amarlo».

El idilio duró tres años⁷³ y en el año 1843 el escritor debe abandonar el país, perseguido por motivos políticos. Raúl Montero Bustamante relata en uno de sus cuadros del Montevideo de la época, las consecuencias que tuvo para Elisa Maturana la tutoría de su padre:

«Un hombre que en aquella época se acercaba a la senectud, transformó el idilio en doloroso drama. Este hombre fue el doctor don Carlos Gerónimo Villademoros, ministro omnipotente del gabinete que el general Oribe organizó en el Cerrito!.../ Villademoros concibió violenta pasión por la niña; rechazó ésta los requerimientos del insólito galán; pero no era él hombre de dominar sus deseos. [Y una vez más como solía suceder en aquel entonces...] Mediaron las terribles influencias de la época y la autoridad paterna se vio obligada a vencer la repugnancia y el dolor de la infortunada. Se consumó el sacrificio; Elisa fue casada con el ministro del general Oribe; y lo que pudo suponerse perjurio fue para ella inenarrable suplicio. No resistió

a la prueba; después de languidecer melancólicamente y de sufrir las torturas de la maternidad, sucumbió de pavor una trágica noche de Octubre de 1846!...!» ⁷⁴

FEMINISMO LIBERAL DE LA ILUSTRACIÓN

El feminismo que se comunica en el texto literario a través del discurso del narrador o de las distintas voces de la novela, va presentando un mundo dominado injustamente por el hombre que le ha quitado a la mujer sus «derechos naturales». Hemos visto cómo las leyes institucionalizan este predominio. Pero al mismo tiempo que se describe la situación injusta de la mujer en la sociedad, se presenta un mensaje doctrinario, que es importante descubrir, ya que en torno a estas ideas se articula una de las principales escuelas del feminismo del siglo XIX. Nos referimos al Feminismo Liberal de la Ilustración. Es de sumo interés para comprender el mensaje literario que estos autores transmitieron hace más de un siglo, reflexionar sobre ciertos aspectos de esta doctrina feminista.

Una de las ideas claves en el desarrollo del pensamiento feminista del siglo XIX, se puede resumir en la acusación que se le hace al hombre de haberle quitado a la mujer sus «derechos naturales». Pero no es fácil comprender aquella realidad, como lectores del siglo XX, preocupados por otro contexto social pues no participamos de los códigos vigentes de la cultura que recibió este mensaje literario producido en 1860 ⁷⁵. Para comprender la importancia de este mensaje, se hace necesario volver sobre la historia del feminismo buscando sus raíces. Es allí que podremos recuperar su verdadero sentido doctrinario.

El problema clave de la administración de la patria potestad, largamente cuestionado por el feminismo, se plantea como tema central en la novela que nos ocupa. El título de la obra *Por una fortuna, una cruz*, hace alusión a esta situación. El padre de la protagonista espera recibir una fortuna al casar a su hija adolescente. La madre no puede intervenir en la elección del destino de su hija, por ser mujer, y se pregunta :

-«Ah! será posible que Por una fortuna, se le haya dado una Cruz, á esa niña !...! ?»(Op. cit. p.68).

El matrimonio obligado y la falta total de derechos civiles que implicó la tutoría permanente del hombre sobre la mujer, es uno de los problemas principales que debaten las primeras feministas tal como veremos a continuación.

Josephine Donovan analiza en su obra *Feminist Theory*, las doctrinas que contribuyeron a formar la línea del Feminismo Liberal y del Feminismo Cultural en los orígenes del movimiento. Ambas corrientes están presentes en la obra de Marcelina Almeida. Para poder identificarlas, es necesario comprender algunos de sus principales postulados.

El Feminismo Liberal de la Ilustración, según Donovan, nace del fervor revolucionario que envuelve el mundo occidental cuando se llevan a la práctica las

ideas filosóficas de la Ilustración en La Declaración de la Independencia de los EEUU (1776) y en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano en Francia (1789). En ambos documentos está presente uno de los principios claves de la filosofía de la Ilustración: la idea de que todos los individuos poseen ciertos «derechos inalienables o naturales» que ningún poder o gobierno puede usurpar.

Las feministas de la época tenían la esperanza de que se le asegurara a la mujer los mismos «derechos naturales» que el hombre obtenía en ambas Declaraciones. Mary Wollstonecraft, que escribe «el primer gran tratado de la historia de la teoría feminista»: *Defensa de los derechos de la Mujer (A Vindication of the Rights of Woman, 1792)*, dedica su obra al ministro francés Talleyrand, y lo apremia diciéndole que si la mujer es excluida de la nueva Constitución, Francia seguirá siendo una tiranía⁷⁶. Los teóricos de la doctrina de los Derechos Naturales no aceptaron las propuestas feministas. Olympe de Gouges hace pública su protesta en setiembre de 1791 con un panfleto que circuló en las calles de París, titulado «Les Droits de la femme». Luego sería guillotinado⁷⁷. El movimiento feminista de fines del siglo XVIII en Francia, fue brutalmente reprimido. La mujer fue sistemáticamente excluida de la vida política, durante y luego de la Revolución, a pesar de haber participado en ella activamente⁷⁸.

Donovan explica esta exclusión al exponer los orígenes de la doctrina de los «derechos naturales». La lucha feminista que aspiraba a conquistar la igualdad civil de la mujer tuvo una importante expresión en la literatura del siglo XIX. Uno de los temas centrales que se debate en estas obras, es el matrimonio obligado de la mujer. Esto no es de extrañar, si se tiene en cuenta la importancia que, como hemos visto, se le ha dado a este aspecto de la situación de la mujer en la doctrina del movimiento feminista del siglo XIX.

Es en este contexto que debemos ubicar los documentos feministas presentados y la obra de Marcelina Almeida. Su novela denuncia esta situación civil de la mujer. Y lejos de ser una excepción, la abundancia de ejemplos similares en las más diversas latitudes, sirven de testimonio para comprender que la literatura es utilizada como un alegato feminista en contra de la falta de derechos de la mujer. La escritora conoce sin duda la lucha que el feminismo ha librado en el campo de la creación literaria y se adhiere a ella con plena conciencia.

Otro tema de importancia fundamental planteado por el movimiento feminista liberal, y que también está presente en *Por una fortuna una cruz*, es el problema de la educación de la mujer.

De acuerdo al análisis realizado por Donovan, de las corrientes feministas del siglo XIX, se observa como idea recurrente en la mayoría de los teóricos del Feminismo Liberal, la importancia de desarrollar la razón y el pensamiento crítico en la mujer como un camino que le permitirá conquistar su libertad. Estos postulados evolucionan en la obra de Margaret Fuller⁷⁹ *Woman in the Nineteen Century* (1845), bajo la influencia del movimiento romántico europeo. La novedad que esta autora incorpora a las demandas de la educación de la mujer, presentadas por el Feminismo Liberal, es la afirmación positiva del elemento intuitivo y emocional en el carácter

femenino. Según esta corriente, la capacidad intuitiva de la mujer trasciende la razón y aumenta la sabiduría del ser humano. Puesto que los hombres no poseen esta calidad de percepción, ridiculizan y niegan la «forma femenina de conocimiento». La percepción femenina, diferente a la del hombre, tiene la posibilidad de cambiar radicalmente el mundo, volverlo más «humano». Esto resultaría en una «feminización de la cultura». Donovan utiliza el término «Feminismo Cultural» referido a esta rama del feminismo del siglo XIX. M.Fuller reivindica las diferencias de la mujer en su forma de adquirir el conocimiento. Por un lado emplea la razón, pero además posee la capacidad de conocer a través de la intuición, lo que no significa conocimiento incorrecto, sino diferente:

«[Women's] intuitions are more rapid and more correct»⁸⁰

Puesto que el hombre niega y ridiculiza la intuición femenina y su forma de adquirir el conocimiento, es muy difícil para la mujer hacer valer sus condiciones. Para que la mujer crezca y se libere de la opresión masculina, es necesario que descubra su propia naturaleza y deje de pensar como el hombre:

*Women must leave off asking [men]and being influenced by them, but retire within themselves, and explore the groundwork of life till they find their peculiar secret!...!*⁸¹

J.Donovan resume las ideas más importantes incorporadas por M.Fuller y el Feminismo Cultural de la siguiente manera:

Women, in other words, have an intuitive perception that goes beyond reason to understand the subtle connections among people and among all life forms; today we would say, women's vision is holistic. But, because men do not see these subtle connections, women's perceptions are ridiculed and denied!...!Such denial of women's realities is!...!oppressive and destrutive to the women themselves⁸²

La intuición de la mujer va más allá de la razón, y le permite comprender las conexiones sutiles que existen entre los seres humanos y otras formas de vida. Esta visión es integradora de la existencia⁸³. Pero como el hombre no acepta estas sutiles conexiones, ridiculiza y niega la percepción femenina. Veremos a continuación expresiones de ideas similares en el texto literario de Marcelina Almeida, lo que indica sin duda su relación con la corrientes feministas anteriormente mencionadas. Los personajes de la novela argumentan en repetidas oportunidades a favor del conocimiento que la mujer conquista por medio de la intuición.

!...!-Qué ironía! así somos las pobres mujeres! cuando nos vindicamos sencillamente, sorprendemos la ignorancia de nuestros enemigos de intuición: y se mofan del raciocinio, como se mofaria un muchacho mal criado!...!(Op. cit. p.63).

La mujer admite el efecto destructivo de la burla masculina, pero a pesar de ser tratada con ironía por sus «enemigos de intuición», no se avergüenza de su forma diferente de conocer la realidad. Por el contrario, tal como lo propone M. Fuller, se reivindica en el texto literario, la cultura femenina como una posibilidad más amplia del saber.

/...y ya que eso fuera cierto:-quien tendria la culpa de que la mujer supiera del corazon humano mas que el hombre?-sin duda Dios./.../(Op. cit. p.62).

La protagonista de la novela, presenta en su discurso, las diferencias fundamentales entre la forma de ser del hombre y la mujer. Se puede observar también el importante papel que el personaje central de la novela le adjudica a la cultura femenina. El hablante propone -al decir de Donovan- la «feminización de la cultura», con el fin de humanizar la cultura masculina y mejorar las condiciones de la sociedad.

-El método de absorcion en que se educa vuestro seco, los hace indeliberadamente malos, tenaces, y poco suaves para con la mujer, que és al fin la compañera benigna y fiel de toda su vida! Si los hombres supieran cuanto ganarian en el corazon de la mujer y en los hábitos de la familia, con la benignidad natural de su condicion, puesta en ejercicio; los hombres transformarian ese código práctico que llevan al seno de la vida íntima, y que los hace representar cerca de la esposa y de los hijos, no el rol dulce, evánjelico y consolador del amigo que aconseja y sostiene: sinó el del juez innescorable que castiga por la rutina establecida; ó el del señor que manda sin réplica, y se hace respetar sin ecsámen....(Op. cit. p.339-340).

Esta visión positiva de la educación de la mujer, y su posibilidad de aportar definitivamente a la humanización de la sociedad, unido a la convicción que el proceso de educación vigente ha llevado a la deshumanización del sexo masculino, descubre una importante influencia del Feminismo Cultural. Se presentan así las ideas de Fuller en el texto de Marcelina Almeida, al postular que la formación de la mujer es superior a la del hombre por su humanismo. El pragmatismo masculino y su forma de ejercer la autoridad sin flexibilidad, conducen a una deshumanización de las relaciones familiares y sociales. Se hace necesaria una «feminización de la cultura». Esto será posible con la condición de que el hombre se re-educue. El carácter pionero de estas afirmaciones le valió a la autora una crítica demoledora en la prensa de la época.

LA NARRATIVA DE LOS ORÍGENES: UN DOCUMENTO VITAL DE SU ÉPOCA.

Finalmente, deseamos mencionar el importante valor que tienen estas obras pioneras de la narrativa uruguaya, como fuente de información sobre la sociedad del siglo XIX.

Va tomando forma actualmente en Uruguay una nueva orientación de trabajo en el campo de la investigación Humanística y de las Ciencias Sociales, en función de lo88 que se ha hecho necesario recurrir a nuevas fuentes de información. Esta necesidad ha sido expresada por varios investigadores en diferentes áreas. Graciela Sapriza explica sobre su trabajo, «Imágenes de la mujer a comienzos del siglo»:

La forma de encarar esta indagación escapa necesariamente a los análisis realizados con información 'dura' (entendiendo por tal, la proveniente de censos, estadísticas, etc.). por el contrario nos manejamos aquí en un terreno más laxo, menos ortodoxo; se confía la percepción a los datos cualitativos surgidos de una amplia gama de 'informantes': artículos periodísticos, noticias de todo orden, literatura y crónicas de la época .⁸⁴

La «Nueva Historia de las Mujeres» plantea también nuevos desafíos pues, al decir de Sivia R. Villamil, se trata de rescatar la memoria de los sectores tradicionalmente «sin historia». Para realizar esta tarea es necesario recurrir, por ejemplo, al «modo de vivir» de las mujeres :

/.../ costumbres, ocupaciones separadas, normas, rituales, percepciones, experiencias y acciones de las mujeres en sus relaciones sociales. En general se entiende que, para captar la participación específica de las mujeres en los procesos históricos hay que adentrarse en el ámbito de lo cotidiano, de lo privado y de lo particular!.../ Luego aparecen los temas del trabajo, remunerado y doméstico, ocupaciones, salarios, calificaciones. En las fronteras de la literatura, se estudian las representaciones e imágenes de la mujer .⁸⁵

José Pedro Barrán ha propuesto sin lugar a dudas con su «Historia de la Sensibilidad», «Un cambio en la mirada histórica», así como él mismo lo explica en el trabajo que lleva este título. El historiador se apoya en otras ciencias: «la antropología, la psicología, la sociología, la economía y la demografía», y otras fuentes de información, pues «una peculiaridad de este tipo de Historia es que para ella sirve cualquier documento, sea del tipo que sea». Y a la pregunta de ¿qué documentación expresa preferentemente los lugares comunes de la cultura?, responde:

Me parece que en las publicaciones periódicas y en las novelas, sobre todo en la novela del siglo XIX uruguayo, que no es muy elaborada estilísticamente, hay casi un lugar común después de otro, un tópico seguido de otro, una serie sucesiva de frases hechas, en otras palabras. Y son ellas las que tal vez mejor testimonien el equipo mental a través del cual toda cultura ve -a su manera- el mundo .⁸⁶

Luego ejemplifica un modelo de puritanismo masculino con una cita proveniente de la novela *Los amores de Marta* (1884), escrita por Carlos María Ramírez.

J. Pedro Barrán ha empleado varias obras de la narrativa uruguaya del siglo XIX para documentar sus investigaciones ⁸⁷.

BIBLIOGRAFÍA PRELIMINAR DE LA NARRATIVA URUGUAYA OLVIDADA DEL SIGLO XIX.

Presentamos a continuación una síntesis informativa de las obras halladas hasta el año 1990, siguiendo el mismo orden cronológico de nuestra *Bibliografía...* ⁸⁸. Agregamos aquí una noticia breve del tema y el lugar donde estas se desarrollan.

1806-1828 «Memorias» (manuscritas) ⁸⁹ Antonio Felipe Díaz. El autor relata los acontecimientos de los que fue protagonista, ocurridos en el país desde las Invasiones Inglesas hasta 1828, cuando Oribe marcha hacia el Río Negro en persecución de Rivera.

1840 *Cartas a Genuaria* Marcos Sastre, Buenos Aires, s.d., 160 p. Las cartas son escritas desde Montevideo, donde ha debido exilarse luego de vivir en Argentina y están dirigidas a su esposa Genuaria. Reflexiona sobre su vida, la educación, su matrimonio y su patria: Uruguay. Su estilo e intenciones recuerdan a J. Cadalso Vázquez (1741-1782) en sus *Cartas Marruecas* (1789, póstumas), donde se pone de relieve una dura crítica a la sociedad de la época. El extranjero ha sido él mismo en la Argentina y luego de vivir allí muchos años, también lo es en su propia patria.

1849 *Eduard* Mateo Magariños Cervantes, Río de Janeiro, s.d., 147 p. La novela se desarrolla en Brasil.

1849 *La estrella del sud. Memorias de un buen hombre* ⁹⁰ Alejandro Magariños Cervantes, Málaga, Establecimiento tip. lit. de J. del Rosal, 1344 p. La novela se desarrolla en Lima.

1850 *Caramurú* ⁹¹ Alejandro Magariños Cervantes, Madrid, Establecimiento tip. de Aguirre y compañía, 2 v. 259 p. La acción transcurre entre 1823 y 1827 durante la dominación luso-brasileña en la Banda Oriental, denominada en ese entonces Provincia Cisplatina.

1850 *La vida por un capricho* Alejandro Magariños Cervantes, Madrid, Est. tip. de Aguirre y compañía, 2 v. 45 p. Leyenda sobre un episodio histórico de la conquista del Río de la Plata.

1852 *No hay mal que por bien no venga* Alejandro Magariños Cervantes, Madrid, Imp. de C. González, 191 p. La novela transcurre en Santa Fe, Argentina, en 1845.

1857 *El Herminio de la Nueva Troya* Laurindo Lapuente, Buenos Aires, Imp. La Reforma Pacífica, 104 p. La trama se desarrolla en la Argentina y es un alegato en contra de Rosas.

1857 *Montevideo bajo el azote epidémico* Heraclio Fajardo, Montevideo, Librería nueva, 152 p. Crónica novelada sobre la epidemia de fiebre amarilla en Montevideo, 1857.

1857 *La tumba de Rosa* Antonio Díaz(h), Montevideo, Imp. La República, 161 p. La novela desarrolla un episodio de la fiebre amarilla en Montevideo, en 1857.

1858 *Las víctimas del Paso de Quinteros* Anónimo, Buenos Aires, Imp. de Pedro Gautier, 16p. Leyenda histórico-novelasca sobre la masacre de Quinteros, ocurrida el 2 de febrero de 1858. César Díaz y varios de sus oficiales fueron fusilados en el Paso de Quinteros. Estos hechos tomaron el nombre de «La hecatombe de Quinteros».

1858 *Virtud y amor hasta la tumba* Laurindo Lapuente, Buenos Aires, Imp. La Reforma, 140 p. El escenario de la novela es la ciudad de Montevideo en 1844, segundo año del Sitio.

1859 «La fuerza de un juramento» Gregorio Pérez Gomar, Montevideo, *La Nación* año V, Nº 1310-1328. La novela se publica en forma de folletín en las páginas de *La Nación* de Montevideo, y su acción transcurre en la ciudad de Maldonado en 1832, año «... en que concluida la guerra de la Independencia contra el Brasil, empezaba en todas partes á jermínar esa riqueza y alegría que produce la libertad y el sistema constitucional...»⁹²

1861 *La guerra civil entre los Incas* Manuel Luciano Acosta, Montevideo, Imp. Oriental, 429 p. La novela relata la decadencia del imperio Inca.

1862 *Un matrimonio de rebote* Manuel Luciano Acosta, Montevideo, Imp. Oriental, 200 p. El relato comienza en Montevideo, en 1857, luego de haber pasado el momento más crítico de la epidemia de fiebre amarilla que asoló la ciudad.

1862 «Los amores de Montevideo» Antonio Díaz(h), Montevideo, *La Aurora*, Nº 1-9, año I. Como lo indica su título, el escenario de la novela, es la ciudad de Montevideo. Se publicó como folletín (inconcluso) en *La Aurora*.

1863 «Una mujer como hay pocas» Mateo Magariños Cervantes, Montevideo, *La Aurora*, Nº 7-9, año II. La narración se publica en forma de folletín (inconcluso) en *La Aurora*. La acción se desarrolla en Londres.

1864 «El bandido» Anónimo, Montevideo, *El Iris*, Nº 12-20, año I y II. La narración se publica en *El Iris* en forma de folletín⁹³. La historia ocurre «en el año de 1830.- Recien terminada la guerra de la Independencia con el Brasil/.../en uno de esos risueños valles que hermocean las faldas de la cerrania que separa el Departamento de Minas de el de Maldonado/.../»⁹⁴.

1865 *Farsa y contra-farsa*⁹⁵ Alejandro Magariños Cervantes, Buenos Aires, Real y Prado, 145 p. La novela se desarrolla en Madrid en 1851.

1871 *Los misterios del pillaje* Francisco Pérez Montero, Montevideo, Imp. La Tribuna, 375 p. El autor escribe lo que llama una «novela histórica de costumbres judiciales» y narra lo que le sucedió cuando « /.../ una mañana de ese mismo mes de Junio [de 1856] apareció en los diarios de Montevideo un AVISO(no del cielo), sino de D. Manuel Gradin pretendiendo un socio». ⁹⁶

1871 «Los palmares» Carlos María Ramírez, Montevideo, *La Bandera Radical*, año I. El autor aclara en el Prefacio, que la novela es «algo menos que un ensayo, un pálido bosquejo que ha trazado a la ligera entre los sinsabores y vaivenes de una juventud ajitada, sin tiempo /.../ [cuando] Desterrado de Montevideo, y obligado por una enfermedad penosa á refugiarse en el interior de la República Argentina/.../»⁹⁷ hizo esta incursión en el género de la novela histórica, de ambiente nativo, que publicará años después, inconclusa, en *La Bandera Radical*.

1872 *Elvira* Justo Rosas, Montevideo, Imp. Liberal, 21 p. El «episodio histórico» se desarrolla en «el mes de Enero del año de 1870/.../ [en] la Villa de Santa Lucía/.../ tan visitada en el Estío por una parte de la sociedad oriental y especialmente por los bañistas/.../»⁹⁸.

1873 *Piñas de oro* Justo Rosas, Montevideo, s.d. La obra será según su autor, «/.../ un pálido retrato de las costumbres sociales/.../ [en] Los días del año 1850 «⁹⁹», en Argentina.

1873 *La Emperatriz del Plata y la Sultana* Justo Rosas, Montevideo, s.d. En la dedicatoria que el autor escribe a Florencio Escardó, aclara que pone «en sus manos un escrito que es y no es serio/.../»¹⁰⁰ para criticar a gusto las dos capitales del Plata- a las que llama La Emperatriz del Plata y La Sultana- y algunos acontecimientos que allí han sucedido.

1873 *La Monja* Justo Rosas, Montevideo, s.d., 17 p. Crítica a la sociedad de la época. A juzgar por la «Invocación», es también una burla a una obra que no conocemos hasta ahora, Amor de Monja: «voy á bosquejar con tres rasgos de mi quebrada pluma el episodio romántico del ángel que fué monja y que no tendrá ninguna semejanza con el cuadro artificial Amor de Monja pintado por el incitante y provocativo novelista Manuel F. y Gonzalez»¹⁰¹.

1880 *Américo Vesputio* Gregorio Pérez Gomar, Buenos Aires, Imp. La Ondina del Plata, 146 p. Crónica de sus viajes, con el fin de «determinar la mision que este habia desempeñado en el descubrimiento de América/.../»¹⁰² «y corregir los errores cometidos por F.A. de Varnhagen.

1883 *Lucila* Setembrino E. Pereda, Paysandú, tip. El Pueblo, 83 p. El escritor califica su novela como una «fantasía literaria».

1884 *Los amores de Marta* Carlos María Ramírez, Montevideo, tip. de A. Barreiro y Ramos, 551 p. El escenario de la novela es «la más espiritual y opulenta ciudad de Sud América». El escritor relata «el alboroto que causó en Buenos Aires la enfermedad de Marta Valdenegros.-Una joven de diez y seis años, luchando durante más de un mes /.../ con los microbios ponzoñosos de la fiebre tifoidea ¹⁰³». La historia sucede en 1873.

1885 *Cristina* Daniel Muñoz, Montevideo, La Minerva, 130 p. La novela comienza con una «escena de la vida montevidéana de los domingos:» Por todas las aceras se veían grupos de señoras que iban a la Matriz/.../Sobre el empedrado, proyectaban sus sombras las copas de los árboles./.../Bajo uno de estos árboles/.../ estaba reunido un grupo de jóvenes que conversaban alegremente/.../Eran todos jóvenes de la buena sociedad de Montevideo/.../ ¹⁰⁴.

1885 *Tula y Elena ó sea el orgullo y la modestia* Adela Corrège, Montevideo, tip. de Librería Nacional, 99 p. La autora elige un escenario europeo para enmarcar su historia : /.../ en las inmediaciones de Madrid, en un pueblito llamado Aranjuez» ¹⁰⁵ .

1885 *¡¡ Paysandú!!* Horacio San Martín, Montevideo, Ed. J.B. Vaillant, tip. La Guía General de Comercio, 126p. La novela histórica narra «esa corta pero terrible lucha, en que los orientales, siguiendo opuestos bandos é ideas políticas, despedazáronse mutuamente» ¹⁰⁶ , en la ciudad de Paysandú, en noviembre de 1864.

1887-88 *La heroína del Quebracho* Demetrio Núñez, Montevideo, Ed. Biblioteca Ilustrada de Andrés Rius, 2 v. 1445 p. Novela de dos tomos y 1445 páginas, cuyo objeto es « /.../ presentar cuadros y bosquejos de la aflictiva y aun desesperada situación porque pasaron las mas virtuosas, cuanto mas humildes clases populares en los últimos años de una política tan desquiciada como insoportable». Esta historia «registra dos fechas recientes y memorables/.../el 31 de Marzo y el 4 de Noviembre de 1886: *El Quebracho -La Conciliación*» ¹⁰⁷.

1888 *De Linaje* Francisco José Jaime Ros (seud. Alvaro Zapicán ¹⁰⁸), Montevideo, tip. de A. Godel, 246 p. El «boceto de novela nacional» comienza con un «cielo salpicado de estrellas/.../y abajo, la naturaleza dibujando siluetas en la sombra. Extraños al cuadro magistral de la callada noche, los soldados de Rivera dormían en el llano descansando de la ruda y sangrienta jornada de Carpintería» ¹⁰⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Díaz, Eduardo
1935 *Crónicas, discursos y conferencias. Páginas olvidadas*. Montevideo, Biblioteca Rodó, Claudio García y Cía.
- Alberdi, J.B.
1838 "Emancipación de la lengua". *El Iniciador*, 110 Montevideo, t. I, Nº 10.
- Almeida, Marcelina
1860 *Por una fortuna una cruz*. Montevideo, Imprenta Oriental.
- Anónimo
1838 "Un marido / según las leyes". *El Iniciador*, Montevideo, t. I, Nº 1.
- Anónimo
1838 "Sección sansimoniana". *El Iniciador*, Montevideo, t. I, Nº 8.
- Anónimo
1857 "Club socialista/Emancipación de la mujer". *La Semana*, Montevideo, año 1, Nº 14.
- Ares Pons, R.
1986 *Uruguay en el siglo XIX, acceso a la modernidad*, Montevideo, Ed. del Nuevo Mundo.
- Barrán, J.P.
1990 *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura "barbárica" (1800 - 1860)*. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.
1992 *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. El disciplinamiento (1860 - 1920)*. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.
- Barrán, J.P. y B. Nahum.
1990 *Batlle, los estancieros y el imperio británico - t. I - El Uruguay del novecientos*. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.
- Bennett, J.M.
1989 "Feminism and History", *Gender & History*, Oxford, Basil Blackwell Ltd. vol. 1, Nº 3.
- Buño, Washington
1983 *Una crónica del Montevideo de 1857 - la epidemia de fiebre amarilla*. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.
- Cané, Miguel
1838 "Literatura". *El Iniciador*, Montevideo, t. I, Nº 3.
- Cánova, Virginia
1989 *Caramurú, la obra que inicia el camino de la novela nacional uruguaya*. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.
1989 "Una ilustre 'desconocida': la primer novela uruguaya", *Anales I*, Gotemburgo, Instituto Ibero-americano.

- 1990 "Bibliografía de obras desconocidas u olvidadas de la narrativa uruguaya de mediano y largo alcance (1806-1888)". *Anejo 2, Anales 2*, Gotemburgo, Instituto Ibero-americano.
- Clayhills, Harriet
1991 *Kvinnohistoria*. Värnamo.
- De Santiago, Ramón
1859 "Pobre mujer/Pensamientos". *Literatura del Plata*, Montevideo, N° 5, 30 octubre.
- Donovan, Josephine
1985 *Feminist theory*. New York, Frederick Ungar Publishing Co.
- Echeverría, E.
1839 "Código/...f". *El Iniciador*, Montevideo, t. 2, N° 4.
- Englekirk, J.F. y Margaret M. Ramos 1967 *La narrativa uruguaya/ Estudio Crítico - Bibliográfico*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.
- Estrada, D.
1912 *Historia y Bibliografía de la Imprenta en Montevideo*. Montevideo, Librería Cervantes.
- Fernández Cabrelli, Alfonso
1994 *Uruguay siglo XIX: la Masonería y su obra transformadora*. Montevideo, Ed. América Una.
- García López, J.
1982 *Historia de la literatura española*. Barcelona, Ed. Vicens-Vives
- Goldberg Moses, C.
1984 *French Feminism in the 19th Century*. New York, State University of New York Press.
- Gómez, J.Carlos
1842 (Cuento sin título). *Gazeta de Comercio*, Montevideo vol. 1 N° 16.
- González Sierra, Yamandú "Mujeres de los sectores populares: ¿obreras, madres o prostitutas? La "cuestión femenina" en el Uruguay de fines del siglo XIX". Montevideo, Greemu (trabajo inédito).
- Lamas, A.
1838 "Introducción". *El Iniciador*, Montevideo, N° 1.
- Lapiente, Laurindo 1861 "Educación común". *Semanario Uruguayo*, Montevideo, N° 25, 20 enero.
- 1861 "Organización de una Escuela Superior". *Semanario Uruguayo*, Montevideo, N° 28, 3 febrero.
- 1861 "Educación popular/El estado actual de las escuelas públicas".
- 1861 *Semanario Uruguayo*, Montevideo, N° 33, 10 marzo.
- (de) Larrobla, Nieves A. 1986 *José Pedro Varela y los derechos de la mujer*. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.

- Maggi, Carlos
1969 "La colonia y la Patria Vieja: actores y testigos". *Capítulo Oriental*. Montevideo, Centro Editor de América Latina
- Marchese, A. y Joaquín Forradellas
1989 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ed. Ariel, S.A.
- Masiello, Francine
1992 *Between civilization & barbarism. Woman, nation and literary culture in modern Argentina*. University of Nebraska Press, Lincoln & London.
- Mitchell, J. y A. Oakley
1986 *What is feminism?* Oxford, Basil Blackwell Ltd.
- Molière
1965 *L'école des femmes*. Paris, Nouveaux Classiques Larousse
- Montero Bustamante, Raúl
1968 *Estampas del Montevideo romántico*. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.
- Nahum, Benjamín
1993 *Manual de Historia del Uruguay 1830 - 1903*. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.
- Piñeiro, Martín
1855 "Estudios familiares/Educación de la mujer". *El Album*, Montevideo Nº 2, año 1.
- Rama, Ángel
1968 "El mundo romántico". *Enciclopedia uruguaya*, Montevideo, Nº 20.
- Rocca, Pablo
1990 "Tesis (ya escrita) sobre los orígenes de la novela uruguaya". *Brecha*, 18 de mayo, Montevideo.
- Rodríguez Villamil, S.
1992 "¿Víctimas o heroínas? Los desafíos de la historia de las mujeres y su desarrollo en Uruguay". *Mujeres e historia en el Uruguay*, Montevideo, Greemu, Ed. Trilce.
1992-93 "Mujeres uruguayas a fines del siglo XIX; ¿cómo hacer su historia?" *Boletín Americanista*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Nº 42-43, año XXXIII.
1994 "Mentalidades dominantes y visiones de la mujer en el Montevideo de fines del siglo XIX". Montevideo, Greemu (trabajo inédito).
- Rodríguez Villamil, S. y G. Sapriza.
1984 *Mujer estado y política en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo, Ed. Banda Oriental.

- Rogelia, León
1860 "La mujer/ Apuntes para un libro". *Semanario Uruguayo*, 25 nov. Montevideo.
- Rossiello, Leonardo
1990 *La narrativa breve uruguaya (1830-1880) Formas y direcciones*. Göteborg, Institutionen för romanska språk, Göteborgs universitet.
1990 *Narraciones breves uruguayas (1830-1880)*. Montevideo, TAE.
- Roxlo, Carlos
1912 *Historia crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo, Barreiro y Ramos.
- Sala, Lucía y Niurca Sala
1992 "Mujer y democracia en América Latina a comienzos del siglo XX". *Mujeres e historia en el Uruguay*, Montevideo, Greemu, Ed. Trilce.
- Sapriza, Graciela
1983 "Imágenes de la mujer a comienzos del siglo". *La mujer en el Uruguay: Ayer y hoy*, Montevideo.
- Scarone, A.
1941 *Diccionario de Seudónimos del Uruguay*. Montevideo, Claudio García & Cia. Editores.
- Uriarte, José H.
1860 "D. Laurindo Lapuente". *Semanario Uruguayo*, Montevideo, diciembre 16.
1861 "D. Laurindo Lapuente". *Semanario Uruguayo*, Montevideo, N° 26, enero 27.
- Vial Guzmán, Wenceslao
1846 "La vida de un amigo ó Un primer amor". *El Progreso*, Santiago.
- Weinberg, Félix
1984 "Los comienzos de la novela romántica en el Río de la Plata: Alejandro Magariños Cervantes". *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, N° 17.
- Zum Felde, Alberto
1985 *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo. Librosur.
- Witt-Brattström, Møller Jensen, Busk-Jensen y otros
1993 *Fadershuset 1800 -1900 Nordisk kvinnolitteraturhistoria*. Höganäs, Förlags AB Wiken, t. II.

NOTAS

1. Rocca, P. "Tesis (ya escrita) sobre los orígenes de la novela uruguaya". Brecha, p. 26; 18 de mayo 1990.
2. La investigación comenzó en la Universidad de Gotemburgo, en 1989. El resultado final será presentado en una tesis doctoral y un registro documental complementario.
3. Roxlo, C. Historia crítica..., t. II, p.565.
4. Englekirk, J. E. y Ramós, M. La narrativa uruguaya, p.38 y 211.
5. Englekirk, J. E. y Ramos, M. op. cit., p.38.
6. Zum Felde, A. Proceso intelectual del uruguay, t.I, p.154.
7. Zum Felde, A. op. cit., p.158.
8. Rama, A. "El mundo romántico", p.185.
9. El trabajo de recopilación del corpus comenzó en 1989 y se ha realizado en distintas etapas, ya que muchas obras que figuraban en nuestra bibliografía de referencia no se hallaban en Uruguay. Fue necesario continuar la búsqueda en Argentina y París. Es común en el caso de la literatura del siglo XIX, que las bibliotecas o los autores enviaran ejemplares de sus obras al extranjero. Estas desaparecieron luego de las bibliotecas nacionales, y actualmente sólo se pueden encontrar en el exterior. Los primeros resultados del trabajo dedicado a reunir un corpus amplio de la narrativa uruguaya del siglo XIX, han sido presentados de forma preliminar en "Bibliografía de obras desconocidas u olvidadas de la narrativa uruguaya..." (1990). Luego de publicado este trabajo, hemos podido encontrar otras obras que allí no figuran, por ejemplo, la primera novela feminista publicada en Montevideo, Por una Fortuna una cruz (1860) escrita por Marcelina Almeida (V: también más adelante en este artículo). Excluimos de nuestro corpus las obras de la "narrativa breve" estudiadas por L. Rossiello en: La narrativa breve... y Narraciones breves...
10. Este registro será sistematizado en base computadorizada.
11. Zum Felde, A. Proceso intelectual del Uruguay, t.I, p.223.
12. Weinberg, F. "Los comienzos de la novela romántica en el Río de la Plata: Alejandro Magariños Cervantes", p.31.
13. Rama, A. "El mundo romántico", p.193.
14. Se trata de "Una mujer como hay pocas" (1863), su escenario es Londres y su autor Mateo Magariños Cervantes; Farsa y contra-farsa (1865), se desarrolla en Madrid y su autor es Alejandro Magariños Cervantes; Tula y Elena ó sea el Orgullo y la Modestia (1885), escrita por Adela Corrège. La novela se desarrolla en Madrid; (Ver también: Cánova, V. Bibliografía... p.70-71; 45-46; 47-48).
15. Los títulos del corpus que corresponden con estos temas son: Montevideo bajo el azote epidémico (Fajardo, Heraclio, 1857); Las víctimas del paso Quinteros (autor anónimo, 1858); La heroína del Quebracho (Nuñez, Demetrio, 1887-88).
16. Maggi, Carlos. "La colonia y la Patria Vieja: actores y testigos", p.50.

17. Weinberg, Félix. "Los comienzos de la novela romántica en el Río de la Plata: Alejandro Magariños Cervantes", p.31.
18. Su autor el Laurindo Lapuente, uruguayo.
19. Lapuente, Laurindo, *La aerostática en Buenos Aires*, p.5.
20. García López, J. *Historia de la literatura española*, p.480-85.
21. Lapuente, L. op. cit., p.6.
22. Lapuente, L. op. cit., p.7.
23. Lapuente, L. op. cit., p.8.
24. Lapuente, L. op. cit., p.6-7.
25. Lapuente, L. op. cit., p.47.
26. Arturo Ardao señala que uno de los primeros documentos en que Varela expone sus ideas sobre la educación data de 1865. "En julio de 1865, alrededor de tres años antes de su relación con Sarmiento en Estados Unidos y a los veinte años de su edad, emite ya las ideas fundamentales que habrán de inspirar su gloriosa Reforma escolar..." (Citado por Nieves A. de Larrobla en: José Pedro Varela y los derechos de la mujer, p.15). En 1868 se funda la Sociedad Amigos de la Educación Popular, sobre la que comenta la misma autora: "... en la actividad de la Asociación de amigos de la Educación Popular, actividad en la que se gestó la Reforma, es innegable que desde los fundamentos teóricos, la metodología, la organización, todo surge de la iniciativa de aquél [se refiere a José Pedro Varela] /.../ (op. cit., p. 10, nota No. 3)
27. Uriarte, J. H. "D. Laurindo Lapuente", *Semanario Uruguayo*, año 1, n. 26, p. 79; 27 de enero/1861.
28. Uriarte, J. H. "D. Laurindo Lapuente", *Semanario Uruguayo*, p. 307; 16 dic./1860.
29. Lapuente, L. "Educación Común", *Semanario Uruguayo*, p.38; 13 enero/1861.
30. Lapuente, L. "Educación Común", *Semanario Uruguayo*, p 54-55; 20 enero/1861.
31. Ver también su publicación en: *Colección de Clásicos Uruguayos*, Biblioteca Artigas, 1964.
32. Lapuente, L. "Organización de una Escuela Superior", *Semanario Uruguayo*, p.95; 3 feb/1861.
33. Lapuente, L. "Educación popular / El estado actual de las escuelas públicas", *Semanario Uruguayo*, p. 194-95; 10 marzo/1861.
34. Lapuente, L. "Educación popular..." *Semanario Uruguayo*, p. 195; 3 de feb/1861.
35. Otras obras publicadas por el autor y que ya han sido presentadas en nuestra bibliografía preliminar: *El Herminio de la Nueva Troya* (1857); *Virtud y amor hasta la tumba* (1858). (Ver: Cánova V. bibliografía..., p.5-6, 30-31, 35-36). Después de realizada esta publicación, hemos podido ubicar las siguientes obras del mismo autor, en la *Bibliothèque Nationale de Paris*: *Republicanas* (1865), *Meteoros* (1867), *La virtud* (1867).
36. Encontramos la obra en la Biblioteca Nacional de Montevideo, en 1991.

37. Barrán, J. P., y Nahum, B., *El Uruguay del novecientos*, p. 88.
Ver afirmaciones similares: "También es de esta época el comienzo del movimiento feminista por iniciativa de una maestra: María Abella. Cuando este movimiento adquirió madurez e ingresó en la esfera pública [en nota: El Consejo Nacional de Mujeres fue fundado en 1916 /.../] causó asombro que en sus filas participaran 'mujeres de gran mundo'. Graciela Saprizza, "Imágenes de la mujer a comienzos del siglo", p. 130. En: *La mujer en el Uruguay: Ayer y Hoy*.
"En 1903, la maestra uruguaya María Abella de Ramírez contribuía a la fundación, en Buenos Aires, de la Liga Feminista Argentina, y en 1910 a la de la Federación Feminista Latinoamericana. María Abella también organizó en 1911 la Sección Femenina en Uruguay. Lucía Sala y Niorca Sala, "Mujer y democracia en América Latina a comienzos del siglo XX", p.164. En: *Mujeres e historia en el Uruguay (GRECMU)*.
38. Larrobla, Nives A. ((de), op. cit., p. 50 y 53.
39. Saprizza, Graciela, op. cit., p. 130. Ver también, en J. P. Barrán y B. Nahum, op. cit., p.96, sobre Delmira Agustini: "Delmira Agustini se sintió oprimida por el puritanismo del ambiente montevideano. Deseó hacer su destino: /.../ fue ella la primera mujer que entró en el campo literario, exponiendo un erotismo velado por la belleza de la forma".
40. Hemos entregado una noticia sobre esta obra en *Bibliografía...*, p.70-71; Cánova, V.
41. Barrán, J. P. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. El disciplinamiento (1860-1920)* p. 43.
42. Preparamos actualmente un estudio sobre "Por una fortuna una cruz, y los orígenes del feminismo en Uruguay". Entregaremos entonces un estudio más detallado de estos tempranos alegatos feministas.
43. V. Larrobla, Nieves A. (de); op. cit., p.9-10, 53, 61.
44. "Un marido /según las leyes". *El iniciador*, t.I, No. 1, p.22. (Ed. facsimilar de *El Iniciador*, Academia Nacional de la Historia Argentina).
45. Algunos ejemplos, en op. cit. v.: "Introducción", t.I, No.1, p.1; "Literatura" t.I, No. 3, p.49; "Sección Sansimoniana", t.I, No.8, p.180; "Emancipación de la lengua", t.I, 10, p. 224; "Código /.../ t.II, No. 4, P. 65-85 (este artículo será reeditado en 1846 con el título "Dogma Socialista", su autor es Esteban Echeverría).
46. No figura su nombre en *El Album*, pero hemos encontrado noticias más completas sobre el autor en Dardo Estrada: "Disertación sobre la Historia /por el canonigo/ Don Martin Piñeiro. /dedicado al doctor/ D. Joaquin Requena" /Montevideo/ Imprenta de la Nación /1856./... Estrada, D. *historia y Bibliografía de la Imprenta en Montevideo, 1810-1856*", p. 213.
47. Piñeiro, *Estudios familiares/ educación de la mujer*", *El Album*, año 1, No. 2, p.7, Montevideo, 11 nov. 1855.
48. Ver: Donovan, Josephine, *Feminist Theory* /.../, especialmente el capítulo No. 1, p.1-130 "Enlightenment Liberal Feminism".

49. Almeida, Marcelina, op. cit. p.62.

50. J. Donovan cita de las fuentes originales, los aspectos más importantes de las ideas de Locke: "The state of nature has a law of nature to govern it, wich obliges everyone; and reason, wich is that law, teaches all mankind wich will but consult it, that, begin all equal and independent, no one ought to harm another in his life, health, liberty, or possessions (II.6).

The natural liberty of man is to be free form any superior power on earth, and not to be under the will or legislative authority of man, but to have only the law of nature for his sule" (IV, 22, p.411) J. Locke. Citado por J. Donovan, op. cit., p.4.

51. Locke, Jhon (1632-1704), filósofo inglés autor de *Treaise of Government* (1690), obra que luego se convertirá en la "Biblia" de la doctrina de los derechos Naturales del Hombre. J. Donovan documenta en *Femenist Theory*, que Locke en realidad nunca empleó en término "hombre" en sentido genérico, sino que niega que los Derechos Naturales puedan aplicarse también a la mujer.

52. V. También en: Donovan, J. op. cit., p. 5-8.

53. Piñeiro, "ESTUDIOS FAMILIARES / EDUCACION DE LA MUJER", *El Album*, año 1, No. 4, p.24, Montevideo, 25 nov. 1855.

54. Piñeiro, "ESTUDIOS FAMILIARES / EDUCACION DE LA MUJER", *El Album*, año 1, No. 4, p.24-25, Montevideo, 25 nov. 1855.

55. Piñeiro, "ESTUDIOS FAMILIARES / EDUCACION DE LA MUJER", *El Album*, año 1, No. 4, p.25, Montevideo, 25 nov. 1855.

56. "Club Socialista. /EMANCIPACION DE LA MUJER." (artículo sin firma), *La Semana*, Año 1, No. 14, p.163-64, Montevideo, nov. 1857.

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*

59. Ver la publicación de este documento completo en: Nieves A. de Larrobla, op. cit., p.99-107, (originalmente en *El siglo*, 16 de enero, 1869, Sección Interior).

60. Citado por Nieves A. de Larrobla, op. cit., p. 107.

61. Citado por Nieves A. de Larrobla, op. cit., p.53.

62. Acevedo Díaz, Eduardo, "La mujer uruguaya y su educación religiosa"; publicado por primera vez en 1872. La cita ha sido extraída de: *Crónicas, discursos y conferencias* (1935), p.97-99; E. Acevedo Díaz.

63. León, Rogelia, "LA MUJER / APUNTES PARA UN LIBRO", *Semanario Uruguayo*, p.288-89, Montevideo, 25 nov. 1860.

64. De Santiago, Ramón, "POBRE MUJER / PENSAMIENTOS", *Literatura del Plata*, No. 5, p.79, Montevideo, 30 oct. 1859.

65. "FEMINISMO m. Tendencia a aumentar los derechos sociales y políticos de la mujer" *Pequeño Larousse...* p.463.

"The feminist ideologi is based on the recognition that women constitute a group that is wrongfully oppressed by male-defined values and male-controlled institutions of social, palitical, cultural, and familial power. The ultimate vision of feminists is revolutionary. It demands the end of patriarchy, that is, the end of a political

relationship of the sexes characterized by masculine dominance and female subordination." p.7.

French Feminism in the 19th Century. C. Goldberg Moses.

"(feminism) 'advocacy of the women' p.14; (feminist) someone who holds that women suffer discrimination because of their sex, and that have specific needs which remain negated and unsatisfied, and that the satisfaction of these needs would require a radical change (some would say a revolution even) in the social, economic and political order", p.8. What is feminism?. J. Mitchell & A. Oakley.

"feminist n. supporter of women's claims to be given rights equal to those of men", p.341. The Oxford guide...

"FEMINISM En världsaskadning och en rörelse som arbetar för ett annat samhällssystem än det nuvarande, i vilket kvinnorna principiellt tilldelas en underordnad ställning /.../ Manga variationer uppstår när denna grundskadning förenas med olika politiska uppfattningar /.../ "FEMINISMO Concepción del mundo y movimiento que lucha para lograr un sistema social diferente al actual, en el que en general se le asigna a la mujer un papel subordinado /.../ Esta ideología se ramifica al combinarse con diferentes concepciones políticas (Nuestra traducción) p.108. Kvinnohistoria.

66. Hasta el momento no existe una obra totalizadora que sistematice la Historia de la Mujer en Uruguay por lo que es necesario recurrir a diferentes trabajos de investigación que tratan aspectos parciales del tema en cuestión. En este sentido hemos recibido material e información de importancia en GRECMU (Grupo de Estudios sobre la condición de la Mujer en el Uruguay), a través de Silvia Rodríguez Villamil y Graciela Sapriza. Ha sido también de gran valor el diálogo mantenido con J. Pedro Barrán. Agradecemos estos aportes.

67. González Sierra, Y. "Mujeres de los sectores populares..." p.19, (Inédito, consultado en GRECMU) Agradezco a su autor y a S.R. Villamil la posibilidad de consultar el trabajo. Algunos historiadores no mencionan esta importante discriminación, lo que ha llevado a ignorarla: "Conforme a las ideas de su tiempo, nuestros primeros constituyentes hicieron de la instrucción y la fortuna requisitos indispensables para el ejercicio de las funciones de gobierno. Así resulta de la condición de poseer un determinado capital- o renta equivalente de profesión, arte u oficio- para ser elegidos representantes, senadores o presidentes de la República /.../, como de un mínimo de instrucción para el ejercicio de la ciudadanía". A. Castellanos, La cisplatina..., p.70.

"Ya veremos cómo también el patriciado montevideano toma sus precauciones, en la redacción de la Constitución de 1830, para asegurarse el monopolio del poder público, excluyendo del ejercicio de los derechos políticos a la mayoría de la población". R. Ares Pons, Uruguay en el siglo XIX..., p.69.

68. "La mujer obtuvo el voto en Puerto Rico en 1928, en Ecuador en 1929 -aunque la mayoría quedaba excluida por analfabetismo-, en 1932 en Brasil y Uruguay, aunque en el último recién se haría efectivo en 1938". L. Sala y M. Sala, "Mujer y democracia..." p.166. Los derechos políticos de la mujer no se obtuvieron sino con

gran oposición de los sectores conservadores de la sociedad. Aún a principios del siglo XX, se debatía en los siguientes términos en contra del voto de la mujer: "En 1914, comentó (La Democracia) con ironía la preocupación de Batlle por el voto femenino. ...proclame, pues, S.E. los derechos de la mujer -feminismo al jugo- pero deje votar primero a los hombres libres (...) ¡El voto para la mujer! Esto es muy

70. S. Rodríguez Villamil, *Mentalidades dominantes y visiones de la mujer en el monteideo de fines del siglo XIX*, p.58 (Inédito) Trabajo consultado en GRECMU. Agradezco a la autora la posibilidad de consultar su manuscrito de investigación.

71. S. Rodríguez Villamil, op. cit., p.59-61.

72. Montero Bustamante, R. *Estampas del Monteideo romántico*, p.77. (Agradezco a Graciela Sapriz a el conocimiento de este texto)

73. El 4 de octubre de 1842, se publica en la Gaceta de Comercio (Monteideo, vol. I, No 16), un cuento sin título cuyo autor es J. Carlos Gómez. El autor narra un desengaño amoroso similar al que le tocó vivir con Elisa Maturana. Está firmando con una "N" y aparece manuscrita la firma de J. Carlos Gómez.

74. R. Montero Bustamante, op. cit., p.78. El escritor agrega luego sobre la personalidad del "ministro omnipotente Carlos Gerónimo Villademoros. "Quienes conocieron a este personaje, sus propios amigos, le miraron con secreta prevención y le señalaron siempre como el inspirador de la ejecuciones ordenadas por el general Oribe en las campañas de las provincias argentinas y en el asedio de Monteideo. Se lo presentaban como hombre de exterior imparable, pero dominado por ardorosas pasiones; un trasunto de aquellos señores italianos a lo Ludovico Sforza, capaces de ofrecer con la enguantada mano y la sonrisa en los labios la copa de oro cincelada con el agua tofana. Este personaje presumía de humanista y poeta, y sus versos, sobre todo los eróticos, disfrazan con formas clásicas a lo Catulo, la inclinación sensual que la senectud avivó en vez de apagar", idem.

75. Nuestra situación ha sido definida por Lotman en su descripción de los modelos funcionales de la cultura, como "exterior" al núcleo al que llama "interior", o expresado en otro por de opuestos: "nosotros" (EX), receptores externos al núcleo, vs. "los otros" (IN), donde se incluyen estos productores de cultura del siglo XIX; y Marchese A. y Forradellas, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p.87-89. V. también: Lotman, Y.M., *Semiótica de la cultura*.

76. J. Donovan, op. cit., p.1.

77. Nieves A. de Larrobla menciona esta circunstancia poco conocida de la Revolución Francesa y agrega otros datos de interés referentes a la discriminación de la mujer durante y después de la Revolución: "Varela menciona a Madame D'Hericourt, que nosotros creemos sea Theroigne de Méricourt, quien en 1789, acompañada por otras mujeres, presentó a la Asamblea Nacional un petitorio reivindicando el acceso a los puestos y empleos acaparados por los hombres y la igualdad de los sexos desde el punto de vista de la felicidad universal, lo que le valió ser azotada públicamente. Ella, junto a Olimpia de Gounes, que en su carta de los derechos de la mujer y la ciudadanía sostenía que ya que la mujer tenía el derecho de ir al cadalso debía tener

el derecho de subir a la tribuna, murieron guillotinas en el año del terror. Sus nombres no figuran en los diccionarios". N.A. de Larroba, op. cit., p.55.

78. Claire Goldberg Moses analiza en su obra *French Feminism in the 19th Century*, la participación de la mujer en la Revolución Francesa y sus posteriores demandas al verse excluidas de este proceso político: "Relatively few women attended the meetings of the predominantly male political clubs which had spread throughout France after 1789. Only the Cordeliers permitted women a public role ; but here, too, their participation was limited. When Théroigne de Méricourt asked to be admitted with voting rights, she was refused. The other clubs, including the Jacobins, denied women even the freedom to speak /.../ In May of 1795, when women joined men in the streets to protest the price of bread, the National Assembly responded by excluding women from all aspects of public life" (Ibid. p.12,14). La obra documenta también la representación brutal que se empleó contra las feministas, quienes fueron azotadas públicamente, encarceladas o guillotinas: Théroigne de Méricourt /.../ was publicly whipped, and her breakdown following this painful humiliation resulted in her incarceration in an insane asylum. Olympe Gouges, critical of the Terror, was tried and found guilty of treason /.../ she was guillotined on November 1 /.../ Claire Lacombe and Pauline Léon were arrested in the spring of 1794 (Ibid. p. 13,14). C.G. Moses analiza las consecuencias devastadoras del empleo de estos métodos feroces de represión en contra de uno de los primeros movimientos feministas del mundo occidental.

79. En: J. Donovan, op. cit., Cap. II.

80. M. Fuller, *Woman in the Nineteenth Century* (1845: 103). Citado en: J. Donovan, op. cit., p.34.

81. M. Fuller, *Woman in the Nineteenth Century* (1845: 121). Citado en: J. Donovan, op. cit., p.34.

82. J. Donovan, op. cit., p.34.

83. En el texto original en inglés "holistic". Holistic: relating to organic and functional relations between parts and a whole. Holism (philos): theory concerning natural tendency of units to form themselves into wholes. The Penguin English Dictionary (1975: 354) Holism: the theory that the fundamental principle of the universe is the creation of wholes, i.e. complete and self-contained systems from the atom and the cell by evolution to the most complex forms of life and mind /.../ (Gr. holos, whole /.../) Chambers Concise 20th Century dictionary (1987: 458).

84. Sapriza, Graciela, "Imágenes de la mujer a comienzos del siglo", p. 118.

85. Villamil, Silvia, "¿Víctimas o heroínas?...", p.40.

86. Barrán, J. Pedro, "La historia de la sensibilidad. Un cambio en la mirada histórica", p. 136-37.

87. Citamos a continuación algunos ejemplos en, La cultura "bárbara" Cristina (1885), Muñoz, Daniel (p. 71 y 159); La tumba de Rosa (1857), Díaz, Antonio (p.153 y 180); Montevideo bajo el azote epidémico (1857), Fajardo, Heraclio (p.180 y 181-82). El disciplinamiento: Tula y Elena ó sea el Orgullo y la Modestia (1885), Corrége, Adela (p.43 y 185).

88. V. Cánova Virginia. Bibliografía... p. 5-7. Esta publicación fue una presentación preliminar del corpus de investigación de nuestra tesis doctoral donde figuran las obras halladas hasta el año 1990. Hablamos de bibliografía damos las noticias de los años: 1895, 1943 y 1977 (V. p.5-13).
90. V. También: Cánova, Virginia, "Una `ilustre desconocida`, ¿la primer novela uruguaya?".
91. V. También: Cánova, Virginia, Caramurú: la obra que inicia el camino de la novela nacional uruguaya.
92. Pérez Gomar, Gregorio, op. cit. La Nación, 6 julio 1859.
93. En F. Lagomaggiore (1890, t.II, p. 260) encontramos la noticia de su posible autor: Gregorio Pérez Gomar, pero son datos a verificar.
94. "El bandido", p.188.
95. Aparece en esta edición una dedicatoria que el autor envía a Heraclio Fajardo en 1858, con motivo de remitirle su novela que se publicaría en el Estímulo. No hemos podido verificar aún esta publicación. De ser así, la primera edición de esta obra podría datarse en 1858, en las páginas del mencionado semanario. Al final de la obra escribe su autor: "Buenos Aires, Mayo de 1858".
96. Pérez Montero, Francisco, p.6.
97. Ramírez, Carlos M., op. cit., p.21.
98. Rosas, Justo, op. cit., p.5.
99. Rosas, Justo, op. cit., p.6.
100. Rosas, Justo, op. cit., p.21.
101. Rosas, Justo, op. cit., p.5.
102. Pérez Gomar, Gregorio, op. cit., p. V.
103. Ramírez Carlos María, op. cit., p. 1.
104. Muñoz, Daniel, op. cit., p.6.
105. Corrége, Adela, op. cit., p.7.
106. San Martín, Horacio.
107. Núñez, Demetrio, op. cit., p.1.
108. La noticia de su nombre la obtuvimos del Diccionario de Seudónimos del Uruguay. Aparecen allí también algunas noticias del autor: /.../ Fue el señor Ros un destacado agrimensor y político. Ocupó cargos en el Parlamento Nacional y durante varios años ejerció la Presidencia del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, del cual era Miembro de Número y de sus fundadores. Dio a la publicidad varios interesantes trabajos de Agrimensura y de Historia Nacional". A. Scarone, p.29-30.
109. Ros, F. J. Jaime, op. cit., p.3.
110. Utilizamos la edición facsimilar de El Iniciador de la Academia Nacional de la Historia argentina. Buenos Aires, 1941.

**ACTUALES TENDENCIAS EN LA
NARRATIVA URUGUAYA**

Alvaro J. Risso, editor y librero, especializado en Latinoamérica. Es autor de "La creación literaria en la transición política: Uruguay" (Latin American, Masses and Minorities, Universidad de Wisconsin); participó en Borges, el último laberinto y en Armonía Somers. Es comunicador cultural de Canal 5. El texto que se leerá fue presentado en el Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials, en Salt Lake City, Utah, mayo-junio de 1994.

ACTUALES TENDENCIAS EN LA NARRATIVA URUGUAYA

Alvaro Risso

I

Para comprender las actuales tendencias en la narrativa uruguaya debemos comenzar con una mirada hacia los años 40, fundamentalmente a partir de la publicación de *El pozo* de Juan Carlos Onetti en 1939.

Aquel primer libro del que luego sería el mayor narrador uruguayo del siglo XX, es un curioso volumen de pequeño formato, 99 páginas impresas en papel de estraza con una ilustración de tapa firmada por un falso Picasso que era, en realidad, Onetti mismo.

Con la aparición de esta novela corta ocurre lo que Rómulo Cosse ha definido como fisura en el modelo narrativo que había imperado en Uruguay hasta entonces.*

*Estaba ya cerca la mitad de este siglo XX, tan rico en cambios y transformaciones, cuando el modelo narrativo imperante en Uruguay, se fisura y estalla. Ese modelo, que no era sino la réplica del relato realista europeo y decimonónico, dominó las leyes internas de la ficción desde Ismael a Los albañiles de Los Tapes.*¹

Este movimiento que nace en la década del 40, se fortalece con la aparición de *Tierra de nadie* (1941) y *La vida breve* (1950), también de Onetti, y la publicación de los primeros textos de Armonía Somers, *La mujer desnuda* (1950) y *El derrumbamiento* (1953).

También Hugo Verani maneja 1939 como año clave en modificaciones: *No es fácil establecer la serie efectiva de generaciones históricas y de períodos literarios, especialmente en ámbitos de compleja densidad cultural. En el Uruguay contemporáneo, sin embargo, el momento en que se produce la transformación decisiva de valores estéticos y de inquietudes sociales es indudable: 1939. Este es, precisamente, el año en que Onetti publica El pozo y se funda el semanario Marcha, desde cuyas páginas pugnó por imponer una nueva sensibilidad en la literatura nacional. El semanario representa, además, el primer índice de un cuestionamiento radical en la conciencia social del país. Esta fecha marca el comienzo de un esfuerzo consciente de crear en el Uruguay una narrativa que rompa definitivamente con remanentes naturalistas y que responda a la sensibilidad universal dominante.*²

Esta línea de ruptura, este estallido del modelo imperante, se va ampliando hasta convertirse en el arte narrativo preponderante, conformando un nuevo concepto de la ficción literaria uruguaya.

Algunas de las diferencias estructurales que Cosse señala entre la tendencia realista o tradicional y la de ruptura, son las siguientes: 1. Abandono del narrador estable y de saber irrestricto, o al menos su presencia alternada con la de otros tipos de relatores. 2. Desaparición de los cuadros descriptivos. 3. Las relaciones trama-argumento se suelen invertir en una frecuencia cualitativamente mayor. 4. La causalidad abandona el orden natural ahora de manera mucho más reiterada. 5. El ejercicio del rol protagónico ya no es estable como antes.³

Junto a Onetti y Somers, también es importante señalar dos obras fundamentales que publica Felisberto Hernández y que refuerzan esta incipiente ruptura: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) y *El caballo perdido* (1943).

Felisberto y Onetti asumen una actitud de radical ruptura con la tradición nacional y esta voluntad de diferenciarse de la narrativa neonaturalista representa la sensibilidad peculiar de la generación.⁴

Se está dando entonces el afianzamiento de la corriente de la ruptura hasta convertirse en tendencia dominante de la literatura uruguaya. Se amplía aún más con la publicación de *Tratado de la llama* (1957), de José Pedro Díaz; *La estatua* (1964), de Luis Campodónico; *Detrás del rojo* (1967), de Sylvia Lago; *Los museos abandonados* (1969), de Cristina Peri Rossi y *La ciudad* (1970), de Mario Levrero, quien luego publicaría entre otros libros *París* (1979) y *El lugar* (1982) conformando una trilogía de alta imaginación.

A partir de los años 70 la línea de ruptura se fortalece y pasa definitivamente al primer plano, y es cuando según Rómulo Cosse toma el carácter vertebral en la narrativa actual. Es entonces cuando aparecen *La rabia triste* (1972), *Morir con Aparicio* (1985) y *Que se rinda tu madre* (1989) de Hugo Giovanetti; *Fronteras de Joaquín Coluna* (1975), *La sangre interminable* (1982), y *Noche de espadas* (1987) de Saúl Ibagoyen; *Los imprecisos límites del infierno* (1979), de Milton Fornaro, *Invencción de los Soles* (1981), *Ciudad impune* (1986), *La respiración es una fragua* (1989) y *Mesías en Montevideo* (1989) de Teresa Porzecanski; *Donde llegue el Río Pardo* (1980), *Descubrimiento del cielo* (1986) e *Instrucciones para vivir* (1989), de Miguel Ángel Campodónico; *El corazón reversible* (1986) de Tarik Carson; *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983) y *Solitario de amor* (1988), de Cristina Peri Rossi; *Espacios libres* (1987), de Mario Levrero; *Desmesura de los zoológicos* (1987), de Ricardo Prieto; *14* (1986) y *Pot Pot* (1989) de Fernando Loustanau, *El grito del hombre mono* (1989), de Horacio Verzi; *Retratos de bellos y de bestias* (1990), de Suleika Ibañez, etc.⁵ Creemos oportuno incorporar a este conjunto a Juan Carlos Mondragón, quien ha publicado hasta el momento cuatro libros de cuentos, *Aperturas, miniaturas, finales* (1985), *Nunca conocimos Praga* (1986), *In memoriam Robert Ryan* (1991) y *Mariposas bajo anestesia* (1993).

Todos estos autores que hemos citado, prolongan su trabajo hasta hoy, y muchos de ellos se encuentran en plena tarea creadora, por lo que esta tendencia en nuestra literatura, se mantiene como dominante.

II

Desde hace algunos años, la tendencia de la ruptura se ve enriquecida por una sub tendencia que los críticos llaman generalmente "fantasía", término que incluye la narrativa fantástica y de ciencia ficción, y también todo lo distinto, lo subterráneo, lo raro. *Entran entonces todas las formas de lo extraño, maravilloso, fantástico. En realidad, todo lo que es diferente, lo que va por caminos desviados, poco recorridos, desde las perspectivas más irracionales a los ejercicios más hiperintelectuales. También la situación de "raro" alude a un fenómeno de circulación de bienes culturales: escasas ventas y automarginación del escritor compensada muchas veces por la mitificación de su figura a través de la secta, la devoción secreta, la contraseña entre unos pocos.*⁶

Este género tuvo en revistas "underground" como *REM*, *Trantor*, *Smog*, *Diaspar*, y *Tranvías y Buzones* un medio de expresión importante, a pesar de lo efímero de cada una de estas publicaciones. Fue allí que muchos escritores pudieron publicar sus primeros textos, combinando elementos del comic, de los dibujos animados, de las figuras de la TV, como lo señala Carina Blixen.

Cuando Angel Rama agrupó en un volumen a todos aquellos autores que a su parecer merecían la categorización de extraños o raros⁷, sentó un precedente para la reunión de textos curiosos dentro de la literatura uruguaya.

Extraños y extranjeros (1991) es un libro con características similares, pues congrega escritores que están dentro de la fantasía, y como señala Blixen en el prólogo, *la literatura fantástica, en términos más amplios todavía, no realista, puede ajustarse a la situación del producto "raro", pues intrínsecamente plantea dificultades o elementos de extrañeza al lector.*⁸

Autores como Ricardo Prieto, Juan Introini, Elvio Gandolfo, Enrique Ilera, Pablo Casacuberta, Raúl Benzo, Ana Luisa Valdés, Lauro Marauda, Andrea Blanqué, Rafael Courtoisie, Ana Solari, Luis Beauxis, Julio Varela, Leo Masliah, Suleika Ibañez, Hugo Burel, Felipe Poleri, Elbio Rodríguez Barilari, Juan de Marsilio y Carlos Liscano son algunos de los ejemplos que más se identifican con esta corriente de nueva fantasía uruguaya que profundiza y ensancha la línea de la ruptura.

Señalamos algunos de los rasgos específicos de este conjunto de escritores, resumiendo el trabajo que Lauro Marauda publica en la revista *Deslindes*.⁹

a) En estos textos se decontruyen y degradan mitos. En general, el mundo regido por la razón y las buenas costumbres es el atacado. Lo antes considerado trivial o accesorio, cobra importancia, y viceversa.

b) El cuento es el género por excelencia, pues hasta el momento pocos de los escritores han incursionado en la novela. Según estadísticas del Instituto Nacional del Libro, el público lector también se inclina por esta modalidad narrativa, aunque la vertiente fantástica está lejos de ser popular.

c) Las influencias literarias extranjeras son casi exclusivas, hecho que se entiende debido a la carencia de una tradición de este género en nuestro país; los medios audiovisuales inciden como nunca.

No hay maestros nacionales para estos escritores, ya que apenas algo de Mario Levrero o de Felisberto Hernández se trasluce en algún autor.

d) El equívoco constituye la peripecia de varios programas narrativos; casi todos los casos de equivocaciones o alteraciones de los planes prefijados en los relatos culminan en situaciones desastrosas o poco gratificantes.

e) Se recurre a géneros artísticos considerados tradicionalmente menores, como el folletín romántico, la serie negra, la ciencia ficción y la historieta.

f) El pesimismo, el "no future", el sentimiento de futuro que no será mejor que el presente, la desesperanza y el desencanto son presencia continua en esta narrativa fantástica.

g) Un grupo de nuevos temas, generalmente no introducidos en otras corrientes narrativas, se instala en nuestra literatura a través de la nueva fantasía uruguaya.

Así, nos encontramos con asuntos muchas veces eludidos como la preocupación ecológica, las drogas, la violencia, la delincuencia común, la cultura del rock and roll, la propaganda, la influencia de los medios de comunicación, una posible hecatombe mundial, etc.

III

Dentro de la línea realista y tradicional, encontramos dos tendencias que en los últimos años se han destacado notoriamente: la novela histórica y el género policial.

a) Como bien señala Ana Inés Larre Borges, *la creación tiene un punto de fuerza en el policial, el thriller, la novela negra. Después que un ingeniero abriese el fuego con singular éxito de público, el fenómeno no ha cesado de crecer*.¹⁰ En 1990 el ingeniero Juan Grompone publica su novela *Asesinato en el Hotel de Baños*, un libro que revitaliza un estilo literario de muy poca tradición en el medio, y que el público convierte en notorio suceso de librerías.

Un año después, Grompone edita su segunda novela, *Ciao ¡napolitano!*, obra que lo consolida como el escritor más popular de literatura policial de nuestro país.

En 1989 y con el título de *Cuentos bajo sospecha*, Mario Delgado Aparain compiló un volumen que reunió escritores alrededor de la intriga, la sospecha y el crimen. Omar Prego, Juan Carlos Mondragón, Juan Fló, Hugo Burel y Ariel Méndez integraron esta antología.

A la revista *Graffiti* competen responsabilidades mayores en el impulso. No sólo porque su director Horacio Verzi contribuyese con un título, *Los caballos lunares*, al género, sino por el concurso que organizó en el año 1992 para el ámbito rioplatense; por el rescate de Daniel Chavarría, uruguayo y pope del policial en

Cuba, ganador en 1992 del *Hammet español*, que da a conocer al público uruguayo dos novelas, *Lila y Azafrán* y *Allá ellos*; por la publicación también de *Trampa para ángeles de barro* de Renzo Rosello. De Omar Prego a Joselo González y a Martínez Cherro, otros suman obras que aparecen como una eclosión para un género que no había prosperado antes en el país. El desafío para los autores estará en crear obras de calidad que recuperen y defiendan un público.¹¹

También Julio Faget con *Modelo para un crimen* (1992) y *Setenta veces siete: Los crímenes de Carrasco* (1993), Juan Luis Berterretche con *El comisario va en coche al muere* (1992), Walter Ronald con *El enigma de la mansión escarlata* (1993) y Mario Levrero con *Dejen todo en mis manos* (1994) se integran más recientemente a la nómina.

De igual modo la novela colectiva *La muerte hace buena letra* (1993), ingresa aunque sin intención a la línea policial. *Los de La muerte hace buena letra no elaboramos un argumento ni nos propusimos escribir una novela policial. Acordamos que cada uno de los once autores escribiría dos capítulos, en dos vueltas, por riguroso orden alfabético.*¹²

Esta novela, aunque desapareja, se convirtió tanto por la trayectoria de los que la integran, como por la idea de que varios autores compartan un mismo texto, en uno de los libros más promocionados y vendidos del año.

b) La diferencia más notoria entre la novela histórica y las corrientes ya vistas, es en cuanto a la tradición, pues encontramos en la figura de Eduardo Acevedo Díaz, un escritor que ha ejercido un indudable magisterio *no porque haya sido el primero en cultivar el género, sino el primero en lograr obra de categoría. Sus novelas históricas representan, en efecto, la primera realización seria y durable del género narrativo en el Uruguay.*¹³

Sobre fines de la década del 80, y en especial a partir de la publicación de *¡Bernabé! ¡Bernabé!* en 1988, se produce un importante resurgimiento en la novela histórica uruguaya. Esta primera novela de Tomás de Mattos obtuvo una peculiar resonancia y se agotaron rápidamente varias ediciones. Tomando como centro el polémico episodio ocurrido en los primeros años del Uruguay independiente, donde el coronel Bernabé Rivera y su tío, el presidente Fructuoso Rivera son responsables de la campaña de exterminio de los indios charrúas, el libro se ve envuelto en una intensa polémica.

Pero otros insistirán en narrar episodios controvertidos, desmitificar héroes y hacer a través de la literatura una lectura alternativa de la historia nacional. *Con ello, la nueva narrativa deja de lado el "tiempo presente", esa inmediatez que marcó buena parte de la literatura de los años setenta, narrativa acuciada por las expresiones "testimoniales" del tiempo contemporáneo, tanto del exilio como de la resistencia interna, en todo caso poco proclive a volver la mirada hacia el pasado.*¹⁴

Es con la publicación de *Maluco: la novela de los descubridores*, (1989) de Napoleón Baccino Ponce de León, que la nueva novela histórica uruguaya alcanza

aceptación internacional. Obtiene el segundo lugar detrás de Arturo Uslar Pietri en el premio de novela "Rómulo Gallegos", logra el Premio Latinoamericano de Narrativa (México, 1990), y es elegida entre 400 obras como mejor novela premio Casa de las Américas, donde el jurado reconoce que *el tratamiento de un tema universal resuelto con notable profesionalismo en el que se destaca la estilización del lenguaje de las crónicas del descubrimiento, el agudo sentido del humor, el alto vuelo imaginativo, con los que logra trascender la recreación de una época para convertirse en un texto de onda significación contemporánea*. Maluco narra el viaje emprendido por Fernando de Magallanes en 1519. Contado por el supuesto bufón de la flota -uno de los pocos sobrevivientes de la expedición- en una extensa carta que años después dirige a su alteza imperial Carlos V.

Alejandro Paternain con *La batalla del Río de la Lata* (1990) y *El señor de la niebla* (1993); Juan Carlos Legido con *Los papeles de los Ayerza* (1988) y *Quién socava los muros* (1989); Hugo Bervejillo y su *Una cinta ancha de bayeta colorada* (1992); Eduardo Lorier con *La capataza* (1992); Fernando Butazzoni con *El príncipe de la muerte* (1993) y Mercedes Rein con *El archivo de Soto* (1993) son algunos buenos ejemplos de este auge de la novela histórica uruguaya.

La popularidad y el éxito editorial que ha alcanzado el género puede explicarse por la necesidad de una relectura del pasado, donde el relato va generalmente por zonas divergentes a las de la historiografía tradicional, mientras que se reconstruye el lado falso, sordo, muchas veces olvidado de nuestra historia.

Hemos recorrido las tendencias más relevantes en la narrativa uruguaya contemporánea, las que se perciben como dominantes en un futuro próximo. Es de esperar, que algunas de ellas, aún inmaduras, se desarrollen y afiancen, consolidándose en la literatura uruguaya.

* Para la realización de este trabajo, hemos tomado como referencia principal todos los trabajos que Rómulo Cosse ha publicado sobre el tema. Junto a él, Librería Linardi y Risso ha realizado durante estos últimos años, una serie de libros que ya forman parte fundamental para el conocimiento de la literatura uruguaya. Es inevitable entonces, que este trabajo esté enfocado dentro de los estudios con los cuales hemos estado estrechamente vinculados en estos años.

NOTAS

1. Cosse, Rómulo. "Del horror y la belleza". in: Armonía Somers. La rebelión de la flor (Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1988), pp. 3-7.
2. Venari, Hugo J. "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario." Revista Iberoamericana, 58: 160-161 (July/december 1992), [777]-805.
3. Cosse, Rómulo. "El cuento uruguayo actual, sus modelos culturales y la modernidad: estudio preliminar." in Alvaro J. Risso, ed. '70-'90: antología del cuento uruguayo. (Montevideo: Librería Linardi y Risso. 1991), pp.9-27-
4. Verani, Hugo J., op. cit.
5. Cosse, Rómulo. "Modelos y fracturas en la narrativa uruguaya." Graffiti 1:7 (October 1990), pp. 10-14.
6. Blixen, Carina. "Testimonios del subsuelo." Brecha 5:266 (March 1990), pp. 27.
7. Rama, Angel. Aquí cien años de raros. Montevideo: Arca, 1966.
8. Blixen, Carina. "Prólogo." in Extraños y Extranjeros: panorama de la fantasía uruguaya actual. (Montevideo: Arca, 1991).pp. [5]-17.
9. Maraúda, Lauro. "Nueva fantasía uruguaya." Deslindes: revista de la Biblioteca Nacional 2-3 (May 1993). pp. [131]-149.
10. Larre Borges, Ana Inés. "Emergentes y divergentes en la narrativa hoy." Brecha 7:370 (December 1992), pp. 22-23.
11. Larre Borges, Ana Inés. op. cit.
12. Prego Gadea, Omar. "Introducción." in La muerte hace buena letra. (Montevideo: Trilce, 1993), pp. 5-6.
13. Zum Felde, Alberto. Proceso intelectual del Uruguay, Montevideo: Barreiro y Ramos, 1930.
14. Aínsa, Fernando. Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993). Montevideo: Trilce, 1993.

**EL CANTO DEL CANARIO QUE SUPO
VOLAR O LA CREACION DE LA VOZ
POETICA DE ALFONSINA STORNI**

María Rosa Olivera, uruguaya, posee el Doctorado por la Universidad del Estado de Ohio; actualmente enseña en la Universidad de Notre Dame, Indiana. De su obra destacamos el volumen La poesía gauchesca, de Hidalgo a Hernández. El trabajo que sigue, fue especialmente preparado para Deslindes.

EL CANTO DEL CANARIO QUE SUPO VOLAR O LA CREACION DE LA VOZ POETICA DE ALFONSINA STORNI

María Rosa Olivera

El nombre de la argentina Alfonsina Storni (1892-1938)¹ ocupa un lugar de dudosa importancia en la historia de la literatura latinoamericana. Storni, junto a las uruguayas, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, y a la laureada, Gabriela Mistral constituyen el grupo de "las gloriosas poetisas", quienes asumiendo, en un principio, el imaginario modernista, sobre todo en lo que se refiere a las imágenes de la mujer y el amor, logran crear una voz poética propia que refleja la situación y el sentir de la nueva mujer en sociedades que se están modernizando. He dicho dudosa importancia, ya que si bien la crítica las ha reconocido y recibieron el aplauso inmediato del público, hasta hace poco se las elogiaba y menospreciaba con el mismo ardor al colocarlas en la categoría de "poetisas intimistas", "poetisas del amor". Quizá el desagrado que causa para muchos el término "poetisa" se deba a su inmediata asociación con las limitaciones de la literatura femenina de la época (1916-1930).² Ya en 1921, José Gabriel señala desde las páginas de *El Hogar* que la numerosa legión de poetisas sudamericanas se limita a escribir sobre "el mundo de los amores, ya en forma idílica o pasional", creando una poesía "cuya característica esencial está constituida por un íntimo horror a expresar la vida real y ordinaria, o, en caso de expresarla, a llamar las cosas por su nombre". Según Gabriel, parecería que esta "poesía femenina" es resultado de "esa actitud espiritual primitiva de lo subjetivo puro en que la complejidad de la vida real cede el puesto al simplismo de la ficción". Esta actitud sería inherente al ser mujer. Así, "todas imaginan lo mismo, todas expresan lo mismo y todas, por lo tanto, vienen a converger en motivos, en formas, hasta en frases y locuciones y términos".³ Como acertadamente explica Delfina Muschietti, la monotonía subjetiva de los "versos de amor" de las poetisas no responde al sexo de sus autoras, sino a las condiciones socio-históricas en la que estos textos se escriben.⁴

En el caso que nos ocupa, la Argentina del período de producción literaria de Alfonsina Storni experimenta profundas transformaciones socio-económicas que contribuyen a cambiar su perfil cultural. La Argentina se moderniza y los productos culturales son ya ahora productos mercantiles, fácilmente accesibles. La industria editorial vive una época de auge. El nuevo periodismo muestra su vitalidad en la proliferación de periódicos y semanarios. Abundan las revistas literarias y las revistas para mujeres, así como los folletines. La industria librera logra llegar a una verdadera

masa lectora gracias a las ediciones populares. El escritor y el crítico finalmente han alcanzado su perfil profesional. La cultura ha penetrado en el nuevo sistema económico y hay un mercado para sus productos. Ante esta nueva realidad económico-social un sector importante pero acallado de la sociedad, las mujeres, luchará por abrirse un espacio, por volverse sujeto social, por tener voz.

La crisis del rol tradicional de la mujer está convincentemente delineada por Muschietti (1989). A los reclamos de los movimientos feministas, cuyo comienzo puede remontarse a la fundación del Consejo Nacional de Mujeres en 1910, y en los cuales Storni tuvo una participación activa, como lo muestra, entre otros, su artículo de 1919, "El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina. Las dirigentes feministas,"⁵ se oponía la imagen de la mujer tradicional, inocente, pura, abnegada, maternal, hogareña, silenciosa y valiente en su posición de dependencia del hombre fuerte. La imagen de la "mujer femenina" se negaba a morir. No sólo no moría sino que aparecía con renovadas fuerzas en las revistas y semanarios, cuyas principales receptoras eran las mujeres. El deseo de algunas mujeres de pasar a ser sujetos sociales era socavado por el imaginario tradicional que idealizaba su posición de objeto. Por supuesto, que esta lucha se inserta en el ámbito literario, y la crítica así como un sector importante del público lector se sentirán molestos cuando "la poetisa"/"la poeta femenina" vaya contra el imaginario tradicional. No podemos olvidar que la Argentina de las dos primeras décadas del siglo veinte distaba mucho, por ejemplo, de la sociedad estadounidense de la misma época, donde de acuerdo al historiador William Chafe se observa un aumento del 1.000 por ciento de mujeres en las facultades públicas y un aumento del 482 por ciento en las escuelas privadas.⁶ En la Argentina de 1914, sólo 107 mujeres tenían títulos universitarios y 5.848 abrazaban la profesión natural de su sexo, el magisterio, o sea, la extensión de la ocupación esencial de la mujer, la maternidad. Storni, debido a problemas económicos de su familia, abandona su educación formal en sexto grado de primaria y en 1910, con menos de un año de estudios, obtiene el título de "Maestra Rural". Las mujeres argentinas que luchan por cambiar su status no constituyen esa generación de mujeres aventureras de las que, por ejemplo, en 1932, hablaba Winifred Holty en su estudio de Virginia Woolf. Holty observaba:

() When she wrote of women, (Virginia Woolf) wrote of a generation as adventurous in its experience as the Elizabethan men had been in their exploration of the globe. The women whom Mrs. Woolf knew were exploring the professional world, the political world, the world of business, discovering that they themselves had legs as well as wombs, brains as well as nerves, reason as well as sensibility...⁷

Las argentinas de la generación de Storni descubrirán que ni cerebro y nervios, ni razón y sensibilidad se oponen así como tampoco se opone el saber al soñar. En "Epitafio para mi tumba," de *Ocre* (1925), Storni parodiando el: "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque ésa ya no siente", del Rubén Darío

de "Lo fatal" (*Cantos de Vida y esperanza*, 1910), se "solaza" en el "descanso" de la muerte, que le permite dejar de sentir. Sin embargo, los pareados que cierran el poema con ironía señalan la imposibilidad de escindir el saber del soñar, la mente del cuerpo. Así, "La mujer, que el en suelo está dormida,/Y en su epitafio ríe de la vida/Como es mujer, grabó en su sepultura"/Una mentira aún: la de su hartura."⁸

Sin embargo, la poesía así como la prosa de Storni reiteran una y otra vez la oposición de la mujer cerebral y, por lo tanto, masculina, de la soñadora, femenina y tradicional o estereotipada. en *Cinco cartas y una golondrina* (1959), quien firma "Lucía" le escribe a "Amigo mío":

*¿Cómo habéis podido soportar mis conversaciones sobre arte, libros nuevos, problemas científicos, cuando vuestra prometida aún sabe hablar dulcemente de su jardín y sus palomas con la misma voz limpia de las mujeres bíblicas? [...] En mis relaciones espirituales con los seres del sexo opuesto me he creado una segunda naturaleza y he perdido los arranques del instinto [...] Todo puede esperarse de una mujer más o menos cerebral -he allí la terrible palabra- que todo puede y debe saber, entenderlo y disculparlo.*⁹

Parecería que la mujer con cerebro no puede poseer "cuerpo", "instintos", "deseos", "ilusiones", y aquellas que lo tienen, la mujer-cuerpo, tal como la reconoce la sociedad, si asume las normas para ella prescritas: ser pasiva, o sea, ser inocente, débil, delicada, y cuidar su cuerpo, lo que repercutirá en una mente sana, o sea ser limpia, pura, será compensada con la protección social (tendrá padre, esposo, hijos, será la reina de su hogar), pero si mal usa su cuerpo, si da rienda suelta a su sexualidad, será castigada con enfermedades del cuerpo y la mente, se convertirá en prostituta, "la milonguita", "la loca". Este último término usado en el lenguaje rioplatense para referirse a la prostituta nuevamente vincula la salud, o en este caso, la enfermedad del cuerpo con la de la mente. Estamos ante una sociedad represiva que en sus tangos canta a los dos tipos de mujer/cuerpo, que en sus anuncios comerciales idolatra la salud y belleza de la mujer decente, que en sus debates sobre la ley del divorcio pone énfasis en la moral que custodia la unión y santidad de la institución familiar, que en su literatura reitera el estereotipo, creándola como musa, diosa, o la mujer-fatal, pero siempre silenciosa y enigmática. Poco o ningún espacio hay para la minoría de las mujeres pensantes o cerebrales. Revisando la historia occidental Foucault dictamina: **If repression has indeed been the fundamental link between power, knowledge, and sexuality since the classical age, it stands to reason that we will not be able to free ourselves from it except at a considerable cost: Nothing less than a transgression of laws, a lifting of prohibitions, an irruption of speech, a reinstating of pleasure within reality, and a whole new economy in the mechanisms of power will be required.*¹⁰ Alfonsina Storni tendrá que comenzar ocupando los espacios abiertos para las mujeres, en lo que se refiere a poesía "los versos del amor", la poesía subjetiva, y desde

ahí lanzar sus reclamos, esos “chillidos” que le sonaban tan mal a Borges¹¹, o desnaturalizarse al querer ser tratada como hombre. En una entrevista de 1931, Storni dice:

Yo he vivido como un hombre [se refiere a que se ha ganado la vida desde los 12 años], por lo tanto demando vivir con los standards del hombre. Lo que estoy haciendo es anticipando a la mujer del futuro, porque todo los standards femeninos dependen del sistema económico. Nuestra sociedad continúa basándose en la familia, y la familia descansa en la autoridad del hombre, quien hace las reglas. El es quien gana el pan y decide lo que se debe hacer. Pero si la mujer es la que trae el pan a la mesa, y no depende de ningún hombre, y si ella puede penetrar y dominar la red legal en cuyo sistema se encuentra atrapada, entonces automáticamente adquirirá los derechos del hombre, los que a mi entender son deseables porque son más numerosos y están basados en standards más altos que los de las mujeres.¹²

No es de extrañar que la crítica que por muchos años haya preferido la primera parte de su obra poética, la constituida por *La inquietud del rosal*, 1916; *El dulce daño*, 1918; *Irremediablemente*, 1919 y *Languidez*, 1920. La voz de Storni ocupa el silencio de la mujer, sublimado en la poesía de Darío. Le da voz y forma a todos los estereotipos de la mujer hasta vaciarlos de sentido. El canario de “Hombre pequeñito” (*Irremediablemente*, 1919) es una de las mejores imágenes de la mujer estereotipada que demanda liberarse. El canario como ella es un objeto decorativo. Ambos son débiles. El canario es uno de los pocos pájaros que no sabe vivir en libertad. La mujer estereotipada necesita su casa/jaula, cuyo dueño es el hombre que la protege y encierra. La mujer y el canario enuncian sonidos incomprensibles para este hombre que se ha empequeñecido por su falta de entendimiento. Canto de canario, palabras de mujer que nada dicen para “el hombre pequeñito”, recuerdan a la esfinge/mujer, otra de las imágenes queridas de Darío, de la cual Hélène Cixous dice: “sings out because women do-they do utter a little, but they don’t speak- they talk endlessly, chatter, overflow with sound, mouth sound: but they don’t actually speak, they have nothing to say” (“The Laugh of the Medusa” 49). El reclamo del canario: “Déjame saltar”, “No me pidas más,” es vano para los oídos sordos del “hombre pequeñito”. Sin embargo, el lector/la lectora del poema escucha la voz disonante. Esa voz que es marginada por la crítica como “chillido” molesto, o por otra parte, admirada por la valentía de su “feminismo social”. En ambos casos, se la entiende como un detrimento de su poesía. Anderson Imbert introduce a Storni con la siguiente frase: “Con el rescoldo de su resentimiento contra el varón encendió su poesía, pero también la dañó dejándole elementos de impureza estética.”¹³

Pero a pesar de la disonancia que le restaba “la angustia arrebatada de Delmira Agustini”, o “la energía y universalidad” de la Mistral,¹⁴ la poesía recogida en los primeros cuatro libros de Storni se escribe desde una perspectiva subjetiva, desde su mundo interior. Ella reconocía las limitaciones de esta etapa y en el prólogo a

Languidez escribe: "Inicia este conjunto, en parte, el abandono de la poesía subjetiva... tiempo y tranquilidad me han faltado, hasta hoy, para desprenderme de mis angustias y ver así lo que está a mi alrededor. Pero, si continúo escribiendo, he de procurarme el tiempo y la tranquilidad que para ello me harán falta" (193). No podemos dejar de pensar que también Gabriela Mistral intuyó el peligro de una poesía demasiado subjetiva y en el "Voto" con el cual cierra *Desolación* (1922) dice: "Dios me perdone este libro amargo y los hombres que sienten la vida como dulzura me lo perdonen también.[...] Lo dejo tras de mí [este libro] como a la hondonada sombra y por laderas más clementes subo hacia las mesetas espirituales donde una ancha luz caerá sobre mis días." ¹⁵

Alfonsina Storni, una vez agotada la retórica de la mujer tradicional, ya sea asumiendo paródica o dolorosamente su silencio, su falta de importancia, o por el contrario, luchando apasionadamente contra el estereotipo, abandona el "yo" de la hablante poética que está constantemente observándose y proyectándose en sus alrededores, para ahora asumir su espacio y su tiempo: para "ver así lo que está a [su] alrededor". Gwen Kikpatrick observa agudamente que en el último poemario, *Mascarilla y trébol* (1938) hay un movimiento descentralizador que permite incorporar elementos que están afuera de la esfera personal. La hablante poética deja de ser el cuerpo observado para convertirse en la observadora.¹⁶ Su escritura, en la rígida forma del soneto o "antisoneto", un soneto carente de rima, se enriquece con imágenes sorprendentes que provienen de su entorno. El mundo poético se fragmenta, logrando ciertas características vanguardistas. El ojo de Storni se detiene en cosas concretas, pequeñas, materiales, como una oreja, un diente, un lápiz, una gallina, una lágrima, los que sin dejar su esencia se transforman en imágenes sensuales o de sorprendente humor. Así, una oreja es: "misteriosa valva/vuelta caverna en las alturas tristes/del cuello humano; rósea caracola/traída zumbadora de los mares;/punzada de envolventes laberintos/donde el crimen esconde sus acechos" (415). Un lápiz se vuelve "un cañón pequeño y fuerte," del cual "saltó la mina que estallaba ideas" (416). Los poemas sólidamente enmarcados en la rígida estructura del soneto subvierten su marco, atrapando al lector en sus pequeños mundos. Algo semejante ocurre cuando se observan las pinturas de Dalí, con esa sombra que se introduce en el cuadro amenazando el mundo pintado y haciendo que la composición supere los límites geométricos del marco. Storni no pretende reproducir el mundo exterior, sino que ella es la creadora de sus paisajes poéticos. Su ojo fragmenta, su imaginación abstrae y su enfoque poético por momentos se asimila al de la cámara cinematográfica. Dos poemas, "Mar de pantalla" y "Dibujos animados" se basan en la experiencia cinematográfica.

Si José Gabriel había señalado que la debilidad de las "poetisas sudamericanas" era "el horror a llamar las cosas por su nombre" y limitarse a los "versos de amor", Storni en el primer poema de *Mascarilla y trébol*, "A Eros" exorciza el mal, finalizando simbólicamente un proceso que ya venía dando en *Ocre* (1925) y *Mundo*

de siete pozos (1934). Eros, el dios del amor y una de las figuras centrales de la poesía modernista, en especial la rubendariana, es desmitificado por la hablante que ya en el primer verso lo asocia con un animal:

*He aquí que te cacé por el pescuezo
a la orilla del mar, mientras movías
las flechas de tu aljaba para herirme
y vi en el suelo tu floreal corona. (385)*

El flechero infalible es ahora cazado como un animal, ya que tiene pescuezo y no cuello, por la hablante. Los poderes de Eros, trampas culturales, materializadas en "la floreal corona", en "sus poleas de oro", son anulados cuando se penetra y disea el discurso modernista. Debajo de las metáforas preciosistas y sensuales del modernismo se halla el sexo. Ya lo decía Foucault, las sociedades modernas hablan *ad infinitum* del sexo, mientras lo explotan como un secreto (1990:35).

*Como a un muñeco destripé tu vientre
y examiné sus ruedas engañosas
y muy envuelta en sus poleas de oro
hallé una trampa que decía: sexo. (385)*

Cuando Eros, "muñeco destripado", "guiñapo triste", se convierte en sólo sexo, cuando el secreto se da a conocer ("te mostré al sol"), la mujer/sirena, aquella dominada por los antaños poderes del dios griego desaparece en un "corro asustado de sirenas". El mundo se desvela para la hablante y la luna pierde su magia ("tu madrina de engaños, Doña Luna").

Con una mirada penetrante, liberada ya de trampas culturales y sociales, Storni observa los paisajes de la ciudad. Los cinco poemas al Río de la Plata se enfocan en la zona más desatendida de la ciudad, a pesar de su importancia económica. Ya lo decía Sarmiento, el argentino ignora sus ríos, y Buenos Aires, curiosa gran ciudad, está construida de espaldas al Río de la Plata mirando hacia la pampa. Sin embargo, en "Río de la Plata en grisáureo", el río: "Soñaba una Ciudad de altos azules./ni un hombre roto en su pecíolo y limpias/sus iguales aristas":(386). La generosidad del río, fuente e riqueza para el país, se plasma en "Río de la Plata en arena pálido":

*Por llanuras de arena viene a veces
sin hacer ruido un carro trasmarino
y te abre el pecho que se entrega blando*

*Jamás lo escupes de ti dócil boca:
llamas al cielo y su lunada lluvia
cubre de paz la huella ya cerrada. (387)*

El Plata se humaniza abriendo su pecho, ofreciendo su cauce navegable al "carro trasmarino". Se abre sin rechazarlo. Es "blando" y "dócil" a las mercancías e inmigrantes. Pero su servicio parece no alterar el paisaje. La luna borra la actividad comercial, cubriendo "de paz la huella ya cerrada".

La literatura moderna ha dejado constancia de dos características del crecimiento urbano: la población como masa y los desechos industriales, la basura. En "Las Euménides bonaerenses", Storni pinta las cloacas de la ciudad, los *graffitti* de las paredes, el moho de los puentes y el lodo de los baldíos. Toda la basura de la ciudad está animada por las Euménides, estas Furias que buscan vengar los crímenes de los hombres.

*Con el viento que arrastra las basuras
van a dar al suburbio y se deslizan
amarillas por caños de desagüe
y se amontonan en las negras bocas. (391)*

Pero, ¿qué vengan estas diosas infernales?, y ¿cómo se vengan?. Parecería que al estar en el detrito humano estarían materializando las maldiciones de los culpables, una de sus funciones tradicionales.¹⁷ La proliferación de basura es el crimen y castigo de las grandes ciudades. Su venganza:

*¡No alces la chapa! Están agazapadas
con el rostro cruzado de ojos grises
y hay una que se escurre por tu sexo. (391)*

Sirviéndose de la imagen que representa a las Euménides en arte y literatura, estas increíbles portadoras de serpientes, la hablante informa el castigo. Como serpiente ("con el rostro cruzado de ojos grises"), una de las diosas vengadoras se entra por la parte más vulnerable del lector/lectora, del individuo moderno: su sexo.

La obra de Alfonsina Storni muestra la gradual creación de una voz poética. Poema a poema Storni prepara el salto, el vuelo, de ese canario simbólico, cuyo canto se hacía incomprensible al no tener un espacio propio, al estar enjaulada, cantar fuera del tiempo. Una vez rotas las rejas de la jaula, abandonadas las áureas metáforas modernistas, y su cuerpo como el único espacio sobre el que se podía crear, Storni aprehende el mundo y con seguridad "se lanza" a "los pies" de "Madona Poeta", último poema de *Mascarilla y trébol*.

NOTAS

1. Alfonsina Storni nació el 29 de mayo de 1892 en Sala Capriasca, un pueblo del sector italiano de Suiza y se suicidó en Mar del Plata el 25 de octubre de 1938. Para una lectura informativa y cuidadosa de la vida de Storni, leer Sonia Jones, *Alfonsina Storni*. Twayne's World Series. Boston: Twayne Publishers, 1979.
2. Si bien el término "poetisa" despierta casi siempre acaloradas discusiones, críticos sensibles que están revalorando la obra de estas escritoras encuentran fútil tal discusión. El término serviría, en nuestra lengua, para señalar el género de la escritora. Así la mujer que escribe poemas es una poetisa y el hombre poeta. Poetisa no tendría una carga valorativa de la calidad de la obra poética. A pesar de la sinceridad de quienes expresan estos juicios creo que el término "poetisa" señala a la escritora que se limita a hacer una poesía amorosa, confesional e intimista.
3. José Gabriel, "La literatura femenina en Sud América", *El Hogar*, N°588, 1921. Esta cita asimismo aparece en Delfina Muschietti, "Las mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor", *Nuevo texto crítico*. N°4 Año II (1989):79.
4. Muschietti, "Las mujeres que escriben". Ibid, 79.
5. Alfonsina Storni, "El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina. Las dirigentes feministas". Año 4. N°195, 2 de mayo de 1919.
6. Sandra Gilbert & Susan Gubar, *No Man's Land. The War of the Words*. Vol.1. New Haven & London: Yale University Press, 1988, 33.
7. Citado por Gilbert y Gubar en *No Man's Land*. Vol.1. *op.cit.*, 33.
8. Alfonsina Storni, *Obra poética completa*. 2da. ed. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 1964, 294. Todas las citas de la obra poética de Storni provienen de esta edición y aparecen indicadas en el trabajo por el número de página.
9. Storni, *Cinco cartas y una golondrina*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959, 22-24.
10. Michel Foucault, *The History of Sexuality. An introduction*. Vol. 1. New York: Vintage Books, 1990, 5. Creo que es importante aquí mencionar qué entiende Foucault por poder. En el capítulo titulado "Método" de la cuarta parte del libro sobre "La expansión de la sexualidad" dice: "It seems to me that power must be understood in the first instance as the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate and which constitute their

own organization; as the process which, through ceaseless struggles and confrontations, transforms, strengthens, or reverses them; as the support which these force relations find in one another, thus forming a chain or a system, or on the contrary, the disjunctions and contradictions which isolate them from one another; and lastly, as the strategies in which they take effect, whose general design or institutional crystallization is embodied in the state apparatus, in the formulation of the law, in the various social hegemony", 92-93.

11. Jorge Luis Borges, *Proa*, Año 2, Nº14, 1925. Citado asimismo por Muschietti en "Aquel reino anhelado, el reino del amor", *op.cit.*, 87.

12. Pedro Alcazar Civit, "Las grandes figuras nacionales: Alfonsina Storni", *El Hogar*, 11 de septiembre de 1931, 8.

13. Enrique Anderson Imbert & Eugenio Florit, *Literatura hispanoamericana*. Vol.2. New York, Toronto, London: Holt, Rinehart and Wilson, 1970, 246.

14. Ver la introducción a Alfonsina Storni que aparece en Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, *La poesía hispanoamericana desde el Modernismo*. New Jersey: Prentice Hall, 1968, 215.

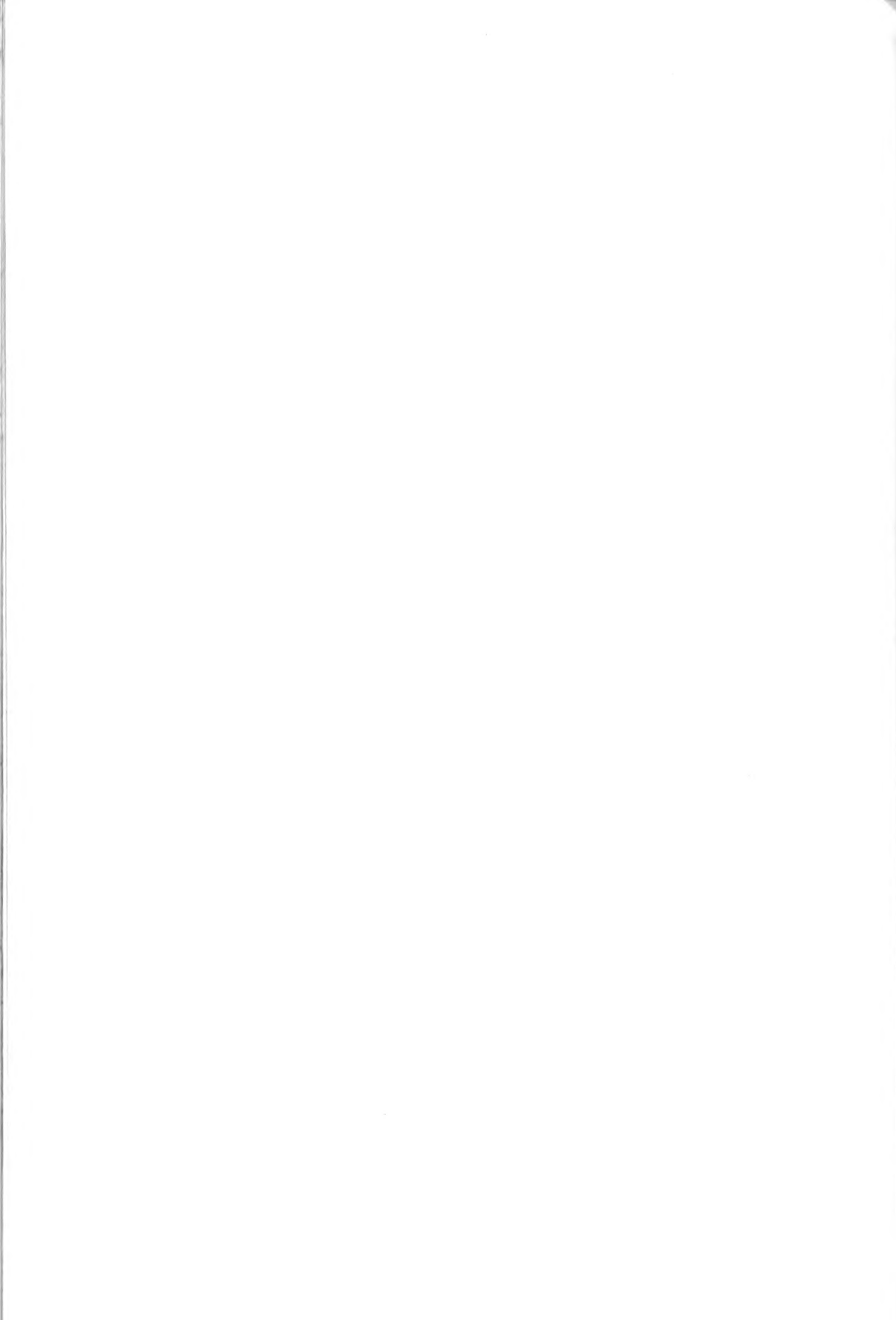
15. Gabriela Mistral, *Desolación-Ternura-Tala-Lagar*. México: Porrúa, 1986, 51.

16. Gwen Kirkpatrick, "Alfonsina Storni: Aquel micromundo poético". *Modern Language Notes*. Vol.99, Nº2, marzo 1984, 386, 387.

17. Ver la definición de Furias, Erinias o Euménides en Mark P.O. Monford & Robert J. Lenardon, *Classical Mythology*. New York: David Mc. Kay Company, 1972, 246.

*Traducción: cuando ella escribía de las mujeres (Virginia Woolf) escribía de una generación tan aventurera en sus experiencias como los hombres de la época de Elizabeth lo habían sido en su exploración del globo. Las mujeres a quienes la Sra. Woolf conocía estaban explorando el mundo profesional, el mundo político, el mundo de los negocios, descubriendo que ellas tenían piernas así como matrices, cerebros así como nervios, razón así como sensibilidad..."

*Traducción: Si la represión ha sido realmente el vínculo entre el poder, el conocimiento y la sexualidad desde la época clásica, parece razonable que no podremos liberarnos de ella excepto a un alto costo, nada menos que una transgresión de las leyes, un levantamiento de las prohibiciones, una irrupción del habla, una reinstauración del placer dentro de la realidad, y una nueva economía en los mecanismos del poder será necesaria.



**ESPESOR DEL RELATO Y
REFERENTE REAL EN EL PROLOGO
DE AMALIA**

Emilio Irigoyen, uruguayo, en estos momentos finaliza es Licenciado en Letras en la Universidad de la República, donde se desempeña como Profesor Asistente en Letras Modernas y en Teoría Literaria. Fue Profesor en Enseñanza Secundaria. Fue cronista cultural en La Semana, y Brecha, actualmente lo es en Búsqueda.

ESPESOR DEL RELATO Y REFERENTE REAL EN EL PROLOGO DE AMALIA

Emilio Irigoyen

0. INTRODUCCION

Militante antirrosista exilado en Montevideo, José Mármol publica aquí su novela histórica *Amalia*, en forma de folletín y con un marcado carácter propagandístico, durante 1851. Este trabajo desea comentar en torno al prólogo o "explicación" que Mármol antepone a su famoso relato algunas cuestiones literarias (e ideológicas) de la representación histórica novelesca. Nuestros objetivos explícitos son i) señalar algunos aspectos específicamente literarios que pueden arrojar cierta luz sobre las relaciones de la ficción histórica con su referencia, usando como ilustración las que Mármol propone directa o indirectamente en el prólogo de *Amalia* y ii) contribuir a la comprensión de algunos aspectos puntuales en el gran tema de la re-presentación del mundo que realiza todo narrador, en particular para el caso de una ficción que se presenta explícitamente comprometida con su situación histórica y decidida a operar sobre ella.

El modelo de la novela-folletín se encuentra en pleno apogeo cuando Mármol publica por entregas su novela en *La Semana*, el órgano que editaba en Montevideo. En el entorno que sirve de contexto literario a *Amalia* las influencias del folletín² parecen haberse mezclado sin solución de continuidad con las de nombres como Walter Scott o Víctor Hugo (CARILLA, II, 74; cf. I, 95ss y 100ss y II, 129). La novela Mármol es, como buena parte del romanticismo sudamericano, un claro ejemplo del encuentro en el panorama literario del medio siglo de diversas formas que pronto se resolverán en series ficcionales bien diferenciadas -para decirlo de manera burda pero didáctica: la literatura y la subliteratura- pero que en este momento todavía forman un panorama integrado, o en todo caso atravesado por particiones muy distintas a las que podrían establecerse luego. En dicho panorama, la aplicación de términos como "realismo", "romanticismo" o "folletín" se torna confusa, confusión que se hace más visible aún en una literatura casi de reflejo como es la del romanticismo rioplatense³.

En el prólogo de *Amalia* se hacen presentes diversos aspectos que tienen que ver con las *simbióticas* relaciones que la ficción establece, por una parte, con su referencia histórica (se trata de una ficción de "género histórico"), y por otra, con el lector (se trata de una ficción destinada, según cree su autor, a ser leída por las futuras generaciones y, según desea, a formar la opinión de estas sobre los hechos históricos narrados, de acuerdo a lo que afirma el prólogo). Para comentar esta *doble relación*⁴

debemos comenzar por entender la función simbólica que, en tanto configuración ideológica del mundo, la novela histórica cumple para el lector (en particular hacia mediados del siglo XIX).

1. REALISMO LITERARIO Y REALISMO FOLLETINESCO EN EL RELATO HISTÓRICO

1.1. LA HISTORIA, EL HÉROE Y LA VEROSIMILITUD EN LOS MOMENTOS CRÍTICOS (Y EN EL ROMANTICISMO RIOPLATENSE)

Para Balzac su actividad podía o debía ser considerada una interpretación de la historia, e incluso una filosofía de la historia (AUERBACH, 452). De manera general toda literatura de carácter épico -en el sentido lukácsiano del término⁵- cumple una tarea de lectura, aplicación y actualización de la historia, función que la novela histórica explicita y hace característica determinante del relato. Como en este trabajo queremos comentar la presentación que el autor hace de *Amalia* como texto trascriptor del pasado primero ubicaremos un poco la "actividad histórica" de Mármol en su novela respecto a las principales influencias que, dentro del género "novela histórica", operan en su contexto. Lo haremos en relación a los que consideramos dos aspectos fundamentales al estudiar los criterios de representación que funcionan en una novela histórica más o menos convencional del siglo XIX: la naturaleza de los personajes (concretamente su naturaleza *ideológica*), y el modelo de verosimilitud⁶.

Según afirma tradicionalmente nuestra historiografía literaria, la más importante de las influencias que operan sobre la novela histórica latinoamericana en este momento es sin duda la de Walter Scott, pero los rasgos del héroe en *Amalia* se acercan mucho más a los de la figura heroica que caracterizó Carlyle en 1840 que a los de Scott, que Lukács marca como opuestos a ellos (NH, 36). La influencia de la concepción representada por Carlyle fue intensa en América, sobre todo a través del "fantástico falsificador de la Historia, Alejandro Dumas" y de "toda la novela folletinesca posterior de F. Soulié y Eugenio Sue" -para usar los términos a que apeló un prologuista europeo de su obra (CARDONA, 24)- que tuvieron también importante repercusión en este continente (CARILLA, 95ss). Los principales rasgos de la novela histórica de (recetizada) influencia scottiana difundida entre otros por Dumas señalan, más que diferencias parciales con el modelo -en la figura del héroe por ejemplo- un generalizado convencionalismo de recursos, característico de la narrativa folletinesca. Así como cuando Balzac convence a Eugène Sue de la utilidad del realismo narrativo éste toma la observación como necesidad pedestre de una mayor verosimilitud, en un sentido absolutamente convencional (HIRDT, 74), también el carácter de "historiador" que tenía el novelista según el autor de la *Comedia humana* (Balzac era un seguidor de Scott), se acerca en los folletines al de un "falsificador", como dice Cardona de Dumas. Es dentro de esta lógica de la "falsificación" que debemos entender el *uso* que hace el folletín de la historia, sobre todo en un caso bastante acalorado y propagandístico como el de *Amalia*.

También proviene de Scott el hecho de que el relato histórico se aparte de lo altisonante y marmóreo para seguir un "término medio". En el novelista inglés, ello "se manifiesta inmediatamente en su manera de inventar la fábula y en el modo en que elige la figura central. El 'héroe' de las novelas de Scott es siempre un gentleman inglés de tipo medio. Posee generalmente una cierta inteligencia práctica, nunca extraordinaria, una cierta firmeza moral y decencia que llega en ocasiones a la disposición del autosacrificio, pero sin alcanzar jamás una pasión arrobadora ni tampoco una entusiasta dedicación a una gran causa" (LUKACS: NH, 32). *Amalia* aplica *parcialmente* la técnica (impuesta por Scott y seguida entre otros por Hugo), de eludir toda figura histórica de importancia, con lo que, como ellos, se separa del procedimiento postulado por Vigny en el prólogo a *Cinc Mars*, según el cual hay que ponerlas en el centro de la composición (LUKACS: NH, 86ss). En el Río de la Plata la formulación de Vigny puede verse en algunos textos dramáticos patrióticos (por lo general de trasnochada influencia neoclásica), como *Los Treinta y Tres* de Villademoros en el Uruguay, o la *Loa a Belgrano* de Culebras en Argentina, entre muchísimos ejemplos posibles, mientras que en la generalidad de la producción romántica -los dramas de Heraclio Fajardo, por ejemplo⁷- se sigue por el contrario el camino de Scott, que es asimismo el del folletín y toda su descendencia, elección que podemos atribuir fundamentalmente a cuestiones de verosimilitud y también a que ello permitía una mayor aproximación al *ciudadano* lector (cf. n. 11). Recordemos que el modelo según el cual parece configurarse la moderna serie literaria de consumo masivo goza una gran vigorización luego que aprende de la narrativa realista del siglo XIX la importancia de la 'verosimilitud' (en su sentido burgués), como muestra la anécdota de Sue antes citada. En lo que hace a la ficción de género histórico, buena parte de esa "lección de realismo" la enseñó la novela histórica scottiana, lo que no quita que, de acuerdo a la "confusión" de que hablábamos, por mucho tiempo muchos escritores construirán sus novelas históricas "siguiendo en lo fundamental el mismo principio de la subjetivización decorativa y de la moralización de la historia" (LUKACS: NH, 88-89). Por ejemplo el propio Víctor Hugo, incluso luego de romper con el legitimismo monárquico al que Vigny seguiría fiel y pasarse a un liberalismo de signo burgués que podría hacer prever un acercamiento a la verosimilitud realista y materialista.

Dijimos que esta aplicación del modelo scottiano en *Amalia* es *parcial* por el peso que la figura de Rosas tiene dentro del relato. En la ficción de carácter político fuertemente propagandística y/o militante el enemigo suele aparecer como causante de todos los males, lo que se lleva de maravillas con esa verdadera ley folletinesca según la cual el adversario debe tener cierta ventaja sobre el héroe (lo que da pie a la melodramática resolución de la *aventura*), y ser quintaesencialmente maligno (lo que da pie a una -también melodramática- mistificación de la *ideología*). En este sentido, con respecto a los personajes *Amalia* integra al modelo de Scott la fortísima impronta de la realidad política de la que como alegato forma parte.

Por otro lado, hay que pensar que la coexistencia espacio-temporal con los hechos narrados impone a Mármol determinadas exigencias de verosimilitud. Sin

embargo ellas son bastantes elásticas, entre otras cosas porque la identificación ideológico-afectiva del lector no está centrada en los personajes históricos más conocidos y -sobre todo- porque la apelación a sentimientos y experiencias colectivas que han marcado fuertemente a una comunidad o a una parte importante de una comunidad produce casi siempre un enorme 'debilitamiento' (para decirlo brevemente), de las exigencias de verosimilitud⁸. Como es sabido, esto último permite, por ejemplo, reforzar la espectacularidad en todas sus formas sin debilitar demasiado la verosimilitud, de lo que tenemos una clara muestra en el folletín y el melodrama. Por eso, si puede aceptarse que en comparación con las ciencias sociales el discurso novelesco tiene una gran libertad de acción (BERGEN, 387ss), por otra parte debe tenerse en cuenta que los criterios literarios de verosimilitud dependen también de manera muy importante de factores externos a lo literario, sobre todo cuanto más importancia tiene en el *estatuto* del texto (en un sentido foucaultiano), su valor y capacidad operativa en/sobre el horizonte de la realidad simbólica. Hay obras literarias que, de modo similar a la epopeya y el mito, desempeñan una función simbólica particularmente categorizada dentro del conjunto de realidades de una cultura. Tal es el caso de la novela, de manera particular en el caso de la novela histórica y de forma más particular aún en el de una que aparezca en circunstancias críticas, como las que rodearon a *Amalia*, y en una estrecha relación con ellas, como de hecho sucedió con el relato de Mármol. Este tipo de obras actualiza en la lógica simbólica moderna mecanismos que remedan de algún modo los de la épica (LUKACS, *varia*), algo que también ocurre de manera muy fuerte en esa serie narrativa moderna de gran repercusión que en otro sitio hemos estudiado asignándole el nombre de "modelo melodramático" (cf. n. 2). Por este peculiar valor cultural que poseen ciertos relatos, sus condiciones de verosimilitud pueden extenderse o comprimirse de acuerdo a las contingencias de su interacción con realidades socioeconómicas o políticas, a veces de una manera más fuerte que la que vemos operar en otras series "literarias".

En resumen, si toda verosimilitud en la literatura es siempre convencional, y si dicha convencionalidad, además de las condiciones generales de verosimilitud a que está sometido todo fenómeno en nuestra percepción incorpora, en interrelación con ellas, otras de carácter específicamente literario, podemos decir (simplemente, claro), que estamos frente a un "refuerzo" de la convencionalidad. Dicha situación de "convencionalidad reforzada" puede ejemplificarse -aunque no agotarse- en dos casos extremos: el texto sujeto de manera servil a *convenciones específicamente estéticas* (por ejemplo las del academicismo), y el texto sujeto de manera servil a *funciones inespecíficamente estéticas* (por ejemplo las relativas al papel de la ficción melodramática como objeto ideológico).

En el espacio de los objetos simbólicos, este juego de funcionalidades no tiene por qué coincidir con el esquema institucionalizado de lo que es literatura, subliteratura, propaganda, etc., y no extraña que con frecuencia se haya podido creer que las formas actuales de la llamada "subcultura" surgen de una degeneración del romanticismo (cf.

BONET,20-21). Si el mismo espacio histórico -"romántico"- sirvió de escenario a la configuración de una serie ficcional tan duradera y exitosa como la que llamamos "melodramática", no es de extrañar que diversas manifestaciones artísticas (y por cierto, no solamente en la órbita de la literatura romántica), den resultados aparentemente asimilables a los de dicha serie. La literatura americana, de carácter "aluvional" y especular, exhibe con transparencia esta "confusión" a la que ya hicimos referencia. Creo que *Amalia* no es un mal ejemplo.

1.2 LA ÉPICA HEROICA COMO INGREDIENTE DE LA FICCIÓN HISTÓRICA

El 'realismo' melodramático se basa en hacer vivenciar como real o al menos como posible (esto es: verosímil), una situación poco creíble, entre otras cosas mediante dos fenómenos concomitantes: la totalización del mundo (presentación unificada de la diversidad de lo sensible), y la satisfacción simbólica de deseos (presentación gratificante de lo real, resolución de problemáticas angustiantes, realización virtual de grandes conquistas, etc.). En la novela histórica del siglo XIX, la recreación histórica suele ser un componente importante de esta "verosimilitud ampliada", con el valor simbólico de *regreso a un tiempo fundacional*, ya sea en un sentido étnico (de "pueblo"), o político (de "nación"). El procedimiento funciona asociado a la impronta mítica del relato, a su naturaleza épica -aunque de una épica 'degradada' (cf. ZÉRAFFA, 3, 1-4)-: la recreación histórica -o el mero apoyo en un "telón de fondo" histórico (cf. LUKACS: NH, 42)- combina la distancia exótica y el peso de una época privilegiada del pasado grupal, pues suele referir a un tiempo que en algún sentido es iniciático, fermental u originario para la comunidad en cuyo seno se origina el relato, así como motivo de orgullo grupal. En el fondo, de lo que estamos hablando es de identidades colectivas.

Esta lejanía cronológica no opera en *Amalia*, donde por su proximidad el referente "funciona" en el imaginario colectivo como una forma del presente⁹, pero sí lo hacen otros factores que parecen ser funcionalmente equivalentes. Creemos que en el entorno de Mármol, *la percepción del presente como momento heroico* (cercana y no del todo separada de la percepción del presente como momento libertario, original y fundante, que habían tenido hacia no mucho las luchas independentistas), de algún modo opera como lo hace la lejanía pseudo-mítica tanto en la novela histórica convencional como en los relatos melodramáticos.

En el siglo XIX occidental hacer la historia significaba hacer la historia de la nación y del mundo. Este fenómeno se observa fundamentalmente en dos versiones: 1) *la historia de la nación hace la del mundo*: para el imperio, su historia es una misión operativa sobre el mundo (por ejemplo la historia-leyenda del imperio británico que escribe Kipling, cf. ARENDT, 275-276 y RAABE, 374); 2) *la historia de la nación que se hace a sí misma (y a nadie más que a sí misma), pero se siente observada y se considera ejemplo de las futuras generaciones o ya actualmente de todos los pueblos*

que luchan por su libertad, forma que aparece con enorme frecuencia en los documentos de la historia cultural de las "jóvenes repúblicas americanas"¹⁰.

Cuando decimos "historia" estamos hablando al menos en buena medida de "historia nacional", lo que en el caso de Mármol funciona como refuerzo del valor épico trascendental de su "relato histórico". Toda vez que un texto se considera a sí mismo factor de incidencia cualificada en la historia, y quizá con más razón si esa incidencia es buscada, según ocurre en obras de intención manifiestamente militante y activista como la de Mármol (cf. CARILLA, II, p. 87), las relaciones entre ficción e historia deben comprenderse en el interior de la relación que mantiene lo histórico con lo "nacional"¹¹. Ello está muy marcado en Mármol y su entorno, que son descendientes directos de la época de la independencia, reciente pasado heroico originante. Los editoriales iniciales de toda la prensa rioplatense independiente, hasta bien entrado el siglo -salvo los casos de opúsculos particulares, diarios jocosos y otras excepciones claramente disociadas del tono de Mármol y su círculo- indican el sentimiento de fundadores ("iniciadores", en un sentido histórico y nacional), que tenían estos prohombres. Un sentimiento similar encontramos en el papel asignado tanto a la historia como al escritor y a su obra en tanto ejemplo y referencia de futuras generaciones, que explicita el prólogo de *Amalia*. Así como la historia de la nación es historia universal, la misión del escritor trasciende lo meramente localista y se liga a un ideal de libertad romántico comparable al que impulsó a Byron hacia Grecia¹².

2. EL PROLOGO DE AMALIA

EXPLICACION

La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existen aún, y ocupa la misma posición política o social que al tiempo en ocurrieron los sucesos que van a leerse. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquellos. Y es ésta la razón por que el lector no hallará nunca los tiempos presentes empleados al hablar de Rosas, de su familia, de sus ministros, &c.

El autor ha creído que tal sistema convenía tanto a la mayor claridad de la narración cuanto al porvenir de la obra, destinada a ser leída, como todo lo que se escriba, de bueno o malo, relativo a la época dramática de la dictadura argentina, por las generaciones venideras, con quienes entonces se armonizará perfectamente el sistema, aquí adoptado de describir bajo una forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad.

JOSE MARMOL

Montevideo, mayo de 1815.¹³

2.1. ESPESOR DEL RELATO Y VALORACIÓN DEL MUNDO: SEUDOEXIGENCIAS Y PARAJUSTIFICACIONES.

Los relatos melodramáticos de género histórico se desarrollan por lo general en un 'tiempo cero' que congela el devenir y fija las acciones en una cierta inmanencia. Portadores de una significación que aspira a ser trascendental, su acción se ubica generalmente en un nivel del *devenir* que por su carácter fundacional o arcádico -casi siempre por ambas cosas a la vez- funciona como un simulacro del nivel del *ser*. Todo en ellos suele estar ontologizado: desde los personajes y las peripecias, sujetos como lo ritual a una lógica sistematizada y repetida, hasta el entorno paisajístico.

En muchos aspectos, el encuadre (*frame*) comunicacional de las actuales ficciones de gran difusión se muestra descendiente de la ficción melodramática del siglo XIX. llámesele folletín o "teatro popular". Es por ello que siguen -o siguieron hasta no hace mucho- relativamente vigentes observaciones como la de Balzac: "cuando en una obra, el autor se presenta y habla de sí mismo, la ilusión termina" (cit. FOREST, 238). Así lo indican los intentos y logros de quienes trabajaron contra dicho encuadre, como por ejemplo Brecht y Godard. Ni el extrañamiento brechtiano ni las guiñadas que los personajes de Godard hacen a la cámara - o el "montaje visible" de *A bout de souffle*, que es un recurso de carácter similar- apuntan a otra cosa que a una presentación, si no del autor, de algo que le es concomitante¹⁴; el "espesor" del propio relato, su presencia y consistencia como mediador en el acto comunicativo que inaugura el texto. Aunque este tema se encuentra topicalizado desde el barroco, y posee una contrapropuesta ya en la reacción anticlásica que inicia el manierismo, es recién en el siglo XIX que la voluntad sistematizada de una desaparición del autor y de su ficción se hace cánón literario y se generan paradigmas narrativos como los de Gólgol o Balzac.

El prólogo de *Amalia* es una argumentación -*explicación*- sobre el recurso de trasladar a un pasado virtual sucesos que son percibidos casi como presentes por los lectores. En él, el autor se asigna el papel de un transcriptor que se limita a registrar, como el historiador, los sucesos de una edad terrible. Su toma de partido, clara y decidida tanto en la novela como en su vida pública, no asoma para nada en esta presentación, de tono impersonal y objetivo.

La actitud justificadora que marca el prólogo delata &) un sentimiento de 'obligación de fidelidad' al principio realista, explicable tanto en el nivel de las normativas literarias como en el de las sociales (las que pesan sobre los textos "destinados a ser leídos" con atención por futuras generaciones por referirse a una "época dramática" de la historia nacional), y, concomitantemente, &) una carga más o menos latente de 'culposidad' respecto al manejo 'literario' de estos hechos reales¹⁵, pues la 'realidad' en estas ficciones es un signo cargado de tanta trascendencia -y por lo tanto obligado a tanta inmutabilidad- como por ejemplo los símbolos patrios (cf. n. 9).

2.2 COMENTARIOS AL PRÓLOGO DE "AMALIA"

La apertura del enunciado (la novela *Amalia*), lleva una marca de su enunciación (un comentario del autor dirigido al lector). Lo curioso es que dicha marca, que invoca en el enunciado a la enunciación, apunta a restarle a aquél su importancia, pues oculta la presencia operativa del emisor y de su relato frente a los hechos que se van a 'enunciar'.

Ya en la *primera oración* Mármol indica el estatuto del texto que prologa, aunque no sin cierta ambigüedad (usa sucesivamente las expresiones "personajes", "históricos" y "de novela"). Si toda autorreferencia del discurso (muy próxima a la "presentación del autor" de que hablaba Balzac), rompe la ilusión de realidad, en este caso dicha ilusión reaparece de inmediato. Al señalar a continuación que sus personajes todavía viven, Mármol usa el verbo "existir", no "vivir", que es el usual para la ocasión. Poco después, Mármol hace mención a "los sucesos que van a leerse"; luego de usar los verbos 'existir' y 'ocupar' (ambos de marcada materialidad, de un "espesor" consistente), para hacer mención a los personajes históricos -es decir, a una de las principales coartadas de verosimilitud de la ficción histórica- recuerda al lector que a continuación pasará a *leer* los sucesos ocurridos (no una novela). En este contexto, el extraño uso del verbo existir cobra otra dimensión. Por ejemplo, resalta la afinidad que los sucesos y personas referidos en el relato guardan con la esfera del *ser*, afinidad de un orden distinto a la de la mera 'vida' (vinculada más bien con el nivel del *devenir*).

La perspectiva que instaura Mármol en el prólogo es pues (tanto en el polo de la lectura como en el de la escritura), la de quien acude al -(y/o presencia el)-desenvolvimiento de los hechos. El lector *asiste* a los hechos, el escritor también *asiste* al desenvolvimiento de lo real-histórico *en* el relato, sólo que, además, lo *asiste con* el relato. Nada más: no es el "sujeto fundante" de esos hechos (subjectum cartesiano), sino una "mera presencia ante la descubertura del ser", como en el paradigma presocrático (cf. HEIDEGGER, *passim*, part. n. 8) El también es un espectador, sólo que un espectador-vocero, como el narrador de las sagas islandesas. De esta forma, el prólogo escamotea la consistencia del relato, su 'espesor' como intermediador o mejor dicho como instaurador de la re-presentación histórica (instaurador interesado, militante). Algo que, nos parece, incumbe a la *doble relación* que el texto propone por un lado con el lector y por otro con su 'referente histórico' (cf. n. 4).

La *segunda oración* menciona al autor, en una cauta tercera persona frecuente en la prensa contemporánea. Se dice que este, "por una ficción calculada", supone cierta distancia temporal. También aquí la elección del verbo se vuelve sintomática: al contrario que lo que ocurre con "existir" y "ocupar" -que refieren a personajes de la novela y de la realidad- "suponer" tiene una escasa 'materialidad' intrínseca, lo que resta consistencia a la actividad del sujeto de ese verbo, el escritor. Mientras al autor corresponde un verbo de 'débil' materialidad, los hechos -reales y ficticios- concuer-

dan con verbos de 'fuerte' espesor material. Este autor no construye, ordena, ni elabora: "supone"; la "ficción calculada" está al servicio de una realidad que solamente hace falta escribir, transmitir de manera mecánica.

La suposición de una lejanía temporal sólo funciona pues como un mecanismo para facilitar la comprensión, mero recurso técnico que no altera de ninguna manera la transcripción -fundamentalmente objetiva y veraz- de los hechos. El espesor de 'lo real' y la inconsistencia del relato -su escaso espesor- como generador de dicha realidad, quedan salvaguardados. La presentación del relato ha operado como un ocultamiento del mismo.

El *segundo párrafo* del prólogo explica las razones que llevan al autor a "suponer" esa distancia entre su escritura y los hechos narrados. La primera que se menciona es la claridad del relato, la segunda y más importante que el autor atiende no sólo al efecto contemporáneo sino también al que tendrán en las "generaciones venideras". Valen algunas observaciones: con respecto a la claridad, no es completamente un argumento desdeñable, contra lo que podríamos pensar hoy (repasemos las condiciones de recepción en el Río de la Plata de mediados de siglo XIX); con respecto al ajuste futuro, es difícil dudar de que al componer su novela *Mármol* pensaba por lo menos tanto en sus contemporáneos como en el porvenir, si bien como lo hemos visto este valor de la posteridad *urbi et orbi* tenía un peso destacado. De todos modos, las razones nos suenan más a justificación posterior que a causa motivadora. Creemos que, al menos en parte, funcionan en este lugar aquellos pruritos de la ficción ante la 'realidad histórica' de que hablábamos antes. La proximidad creciente al 'realismo' -al nuevo 'verosímil'- que alcanza la subliteratura durante la primera mitad de siglo tanto en el viejo como en el nuevo continente confunde el panorama de la creación literaria. Sin darse aún, salvo en los más hábiles escritores, una conciencia clara y explícita del asunto, se configura de manera más o menos amplia una tendencia bastante importante a la verosimilitud. Existe, junto con la -en América tal vez todavía no del todo clara- enseñanza de realismo, una tendencia a lo melodramático que si bien es diferente al carácter de la literatura romántica recoge influencias de ésta, de manera similar a como el género histórico recogió las del neoclasicismo¹⁶. Las exigencias de verosimilitud impuestas desde el realismo comienzan a funcionar recetadamente (según la vía de incorporación que vimos al comienzo de este trabajo, y que para los románticos rioplatenses tiene como nexo intermedio a narradores franceses entre los que predomina gente como el "falsificador" Dumas y algunos folletinistas), en convivencia aceptada con la espectacularidad melodramática¹⁷.

* * *

Al hacer referencia al provenir de la obra -otro alejamiento temporal, esta vez hacia un futuro en el que seguramente se cifran esperanzas- *Mármol* señala la *armonía* en que entrará el *sistema* "aquí adoptado". Cuando en la *Teoría de la novela*, Lukács resume las influencias del advenimiento de la modernidad secular e individualista

sobre el relato épico dice que en ese punto queda rota la *armonía* de las esferas. A cambio, agrega, el hombre moderno se planteará diversas formas de reconstrucción, tendientes todas a recuperar en un *sistema* la unidad perdida, la totalidad del mundo inmanente que ha desaparecido, etc. (LUKACS: TN, v. 32,36, 68-69, 72) A esto asocia Lukács el humanismo, en sus diversas formas (TN,38), y a esto nosotros podemos asociar también -aunque de manera algo distinta- las diversas formas de ficciones que, promoviendo mistificaciones y gratificaciones de carácter individualista (por ejemplo en lo que tiene que ver con la 'identificación con el héroe'), se fundan en sentimientos de grupo y en nociones ideológicas entendidas como "universales", tales como la de 'libertad' del romanticismo liberal, la de 'amor constante' del cristianismo o algunas formas de reconstitución de una unidad comunitaria trascendental, por ejemplo la del Estado, a que ya hemos hecho referencia (n. 11). Podemos ubicar en varias de las intersecciones posibles (por ejemplo, en la comunidad de hombres libres dentro del estado que legó la Revolución Francesa), tanto a la novela histórica moderna como a la ficción melodramática. Y por ende, a *Amalia*.

Tanto la novela histórica como el relato melodramático -aunque quizá de manera diferente- son simulacros -*sistemas*- particularmente calificados de esa unidad inmanente y trascendental existente en la edad de la "armonía de las esferas". Mármol, como otros escritores de su tiempo, se ubica al mismo tiempo en ambas. Es tal vez por eso que varios elementos de su novela, que no hemos considerado aquí, y de su prólogo, que sí hemos repasado, nos parecen resumir de manera tan elocuente y descarnada algunos aspectos del panorama literario del medio siglo. Lo que, según quisimos aludir, tiene mucho que ver con elementos culturales de largo alcance, tanto en el tiempo como en el espacio.

NOTAS

1) Este trabajo es una versión bastante reducida del redactado en 1991 con el título de "Ficción histórica y realismo melodramático. El prólogo a *Amalia*, de Mármol: un ejemplo en circunstancias críticas" para un curso de posgrado sobre "Historia y ficción", dictado por la profesora Elisa Calabrese en la Facultad de Humanidades de Montevideo.

2) Una rápida caracterización del folletín en RAABE, 394ss y BOYER, 70ss, y para el ámbito del romanticismo hispanoamericano CARILLA, I, 127ss. Tanto en lo que hace al folletín como al uso de la historia y otros aspectos relativos a las formas tradicionalmente consideradas subartísticas, este trabajo aplica, corregidos, los desarrollos de uno anterior e inédito, donde se las consideraba como una serie: "Realismo y trasfiguración. Orígenes del modelo ficcional-ideológico melodramático". Allí definimos el adjetivo "melodramático", para cuya comprensión en este trabajo alcanza el sentido coloquial.

3) En la misma Francia, a la que tomaremos como referencia pues marca fuertemente la producción discursiva (no sólo la literatura), de Mármol y su círculo, hay cierta continuidad entre objetos como la novela realista y el folletín (pensemos en casos como los de Balzac o Hugo), aunque nada tan ambiguo como la línea que separa (?) a algunos effluvia románticos autóctonos de otras producciones tal vez no aceptadas como "literarias".

4) Cada una de las dos relaciones que establece la ficción funciona de manera solidaria con la otra, al punto que creo que podemos hablar mejor de una sola relación. En propiedad, parece que se tratara de una *relación doble* que el texto establece por un lado con el lector y por otra con su referente real. En esta organicidad de ambas relaciones, radica creo un aspecto importante de la fuerza que ciertos objetos narrativos poseen en tanto modelos de interiorización valorativa de la realidad. Hemos estudiado el punto en el trabajo antes referido.

5) Cf. LUKACS: *Teoría de la novela* (en adelante: TN) y *La novela histórica* (en adel. NH). Un buen resumen del punto en ZERAFKA, 98ss.

6) El *personaje* entendido no sólo en tanto epicentro y motor de la acción sino además como objeto identificador central en el sistema de valores mediante el que la novela concomitantemente interpreta el mundo y convoca al lector. El *criterio de verosimilitud* enfocado sobre todo en tanto mecanismo instaurador de una 'permisividad', vale decir, como la coartada que permite a la ficción ofrecer una visión del mundo aceptable y, así, convocar efectivamente al lector (esto es, convocarlo a una realidad 'posible' y que de alguna manera pueda sentir como importante, es decir, que pueda de alguna forma incumbirle a él en tanto refleja su propia realidad, sus propios conflictos, deseos, etc.) Pocas veces estos dos aspectos tienen tanta importancia como la

que asumen en una novela del siglo XIX de fuerte carácter militante. -También aquí el caso de *Amalia* permite visualizar ciertos fenómenos con particular claridad.

7) Quizá deba recordarse la existencia durante las primeras décadas de vida independiente de sainetes humorísticos que constituyen una serie dramática y espectacular claramente contrapuesta a la de ampulósidades patrióticas y neoclásicas. Tanto en ellos como en las obras neoclásicas es corriente la referencia a circunstancias colectivas sentidas como "históricas" en su misma contemporaneidad. Tales sainetes no parecen sin embargo marcar una triangulación con "dramas neoclásicos" y "dramas románticos".

8) Hay muchísimos ejemplos de la gran versatilidad que los criterios de verosimilitud y aun la asignación de referentes a un texto pueden alcanzar en momentos que una comunidad vive como críticos (y/o "históricos"). Sin ir muy lejos, uno muy patente puede encontrarse en lo ocurrido en el teatro uruguayo durante la dictadura militar de los años 70, tal como lo expone Roger Mirza en diversos trabajos, particularmente en uno de próxima aparición: *El sistema teatral uruguayo bajo dictadura como discurso alternativo*.

9) El nuestro no se trata de un ejemplo aislado: CARILLA indica varias novelas que se sitúan en el límite del género histórico a causa de este aspecto -no menciona a *Amalia*- (II, p. 75-76); otro tanto dice sobre el drama -donde cita sí *El Poeta* de Mármol (1842)- (II, 58). Con respecto a la variable temporal, el crítico argentino afirma que "por lo general, el romántico distinguió entre la intriga, el terror, la muerte, que proyecta hacia atrás en el tiempo y desarrolla a través del drama histórico, y el juego de ingenio, con cierto aire costumbrista (de costumbres contemporáneas) que desarrolla en la comedia (II, 59). Mármol aplica una temática de "intriga, terror y muerte" a una realidad cercana al presente, lo que puede llevarnos a pensar en la peculiar percepción que se tiene de ese presente y en la incidencia de ello en la naturaleza de su ficción. Quiere alejar ("por una ficción calculada", según dice en el prólogo), la percepción temporal que su lector tiene del referente, o más precisamente de la ubicación temporal "real" de dicho referente. Es decir, plantea ofrecernos un "relato del (casi) presente" como si fuera un "relato del pasado". Tanto ello como la actitud justificatoria que muestra sobre el punto (cf. infra, 2.1), parece estar relacionado con el sentido trascendental de ese "presente".

10) Esto se refleja en la prédica de los exilados argentinos en la prensa montevidiana desde los primeros tiempos, v. p. ej. LA REVISTA, (red.: José Rivera Indarte) n. 5, 5/1/834, p. 3, "Teatro", y EL INICIADOR, (dir.: Andrés Lamas y Miguel Cané), Tomo I, n. 3, 15/5/838, pp. 49-52, "Literatura", y I, 5, 16/6/838, pp. 107-110, "Teatro".

11) La llamada transferencia-estado (HOPENHAYN), 49ss) -es decir, la transferencia o depósito de sentido efectuada en la figura del Estado como entidad superior que engloba las individualidades y en la cual ellas se ven

representadas de manera sublime- genera un "sentimiento nacional" que determina que en el desarrollo concomitante de historicismo y nacionalismo durante las primeras décadas del siglo XIX, tanto en Europa como en América, el concepto de "desenvolvimiento de la historia" esté casi siempre ligado al de "desarrollo de la nación". Desde Hegel, el concepto de *historia* se combina por un lado con el de *progreso* y por otro con el de *identidad étnico-nacional*, pero más importante que Hegel es, por su incidencia en la realidad intelectual y política de América, la Declaración de Derechos nacida de la Revolución Francesa, que habla paralelamente de facultades del individuo y de las naciones (ARENDE, 368ss). Además de ser casi siempre punto de referencia de las naciones americanas a la hora de redactar sus cartas magnas, está muy presente en el liberalismo romántico rioplatense, afrancesado y antirosista. Es cierto que los lazos entre individualismo y estado en su sentido moderno se remontan a los orígenes de uno y otro, como ha señalado MARAVALL (I, 76ss y 402ss), pero se establecen de manera mucho más poderosa y llegan a su madurez en el liberalismo del siglo XIX (cf. ARENDE, 303; HOPENHAYN, 46ss).

12) Vale la pena aquí volver un momento al tema de los personajes pues, de acuerdo con esto, en aquellos que sean "portadores de ideología" lo individual funcionará como una representación/encarnación de lo colectivo y/o nacional (algo que se cumple tanto para Scott como para Dumas, tanto para el "tipo" balzaciano como para el fetiche de Sue), pero al mismo tiempo representará o encarnará algo más, ya que al tener lo étnico o nacional un alcance y valor universales, los valores que encarnan estos héroes son absolutos, y ellos devienen representantes de toda la humanidad. Aunque no es nuestro tema, conviene mencionar el punto, dado el papel que la ficción suele desempeñar -en tanto objeto simbólico configurador del mundo- dentro de la lógica colonial, lógica que nos parece haber tenido mucha incidencia en la configuración del modelo que denominamos melodramático. Hemos aludido más extensamente a este tema en el trabajo antes mencionado (cf. n. 2).

13) Transcribo el texto de la edición de Leipzig (1868). La discusión de la fuente se encuentra en la versión original de este trabajo, n. 40 (cf. supra, n. 1).

14) No es casual que Godard y la Nouvelle Vague hablaran de "cine de autor". Si ello no ocurre de igual manera en Brecht puede explicarse tal vez por una distinta forma de entender la "individualidad creadora". Brecht se encuentra entre los promotores de una épica comunista (es decir, antindividualista), cuyo gran origen "oficial" quizá deba situarse en Eisenstein. En *El Acorazado Potemkin*, por ejemplo, el héroe individual guarda relaciones metafóricas con el acorazado, lo que amortigua la fuerza de la identificación del espectador -algo que el cineasta recalca al multiplicar las imágenes ('épicas') del barco mucho más que las ('melodramáticas') del protagonista-

y al mismo tiempo establece relaciones metonímicas con la comunidad (ya sea la microcomunidad que es la tripulación o la macrocomunidad que es el pueblo de Odessa), sobre la que recae el peso de la victoria. Esto tiene que ver con el intento de sustituir la mistificación individualista (que ya MARX había denunciado en el folletín de Sue y es un componente característico del modelo "melodramático"), por una dinámica fundada en lo supraindividual (que es propio de la épica). Compárense por ejemplo, en base a la elección de planos y el montaje, las relaciones que establecen la figura de la máquina, del individuo y del grupo en *Potemkin* y *Tiempos modernos*: mientras que la segunda remarca la oposición individuo/entorno, la primera funde uno y otro en interrelaciones metafóricas y/o metonímicas. Como es sabido, incluso en los personales "detalles de estilo" la técnica narrativa guarda estrecha relación con la perspectiva ideológica desde la que (y hacia la que) se configura el relato.

15) Pensemos por ejemplo en el caso de esos frecuentes paratextos que hablan de "dramatización de hechos reales", en formas de la ficción como es el "documental reconstruido", etc. Esta necesidad justificatoria se vincula también al tema de la verosimilitud y es otro espacio donde las resonancias "morales" del relato y los criterios de verosimilitud de que depende entran en contacto.

16) En la pintura francesa de principios de siglo el clasicismo ligado a la Revolución se mezcló con los primeros ejemplos de romanticismo en una "confusión" no muy diferente a aquella de la que estamos hablando. Las influencias que la "historia" -en sentidos muy próximos a los que vemos operar en Mármol- tuvo sobre el "realismo" representativo del neoclasicismo son de un espíritu equivalente a las que operan en *Amalia* (y, también, sumamente afín al de la ficción melodramática).

17) En este caso el aspecto del término "melodramático" al que nos referimos es el que privilegian por ejemplo BROOKS y el cap. V de THOMASSEAU.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Mármol, José: *Amalia*. Novela histórica americana. (Primera Parte publicada por entregas en el periódico LA SEMANA, Montevideo, 1851). Leipzig, Brockhaus, 1868, 2 tomos.

Arendt, Hannah: *Los orígenes del totalitarismo. 2: Imperialismo* (1951; 1968). Madrid, Alianza, 1982, trad. Guillermo Solana.

Auerbach, Erich: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental (?)*. México-Buenos Aires F.C.E., 1950, trad. I. Villanueva y E. Imaz.

Bergen, Morroe: *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios* (1977). México, F.C.E., 1979, trad. Francisco González Aramburo.

Bonet, Carmelo M.: *El realismo literario*. Buenos Aires, Novoa, 1958.

Boyer, Alain-Michel: *La paralittérature*. Paris, P.U.F. (col. "Que sais-je?", 2672), 1992.

Brooks, Peter: "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame". *Poétique*, 19, 1974, 340-356. Hay versión española en *Cuadernos de Comunicación y Espectáculo*, 2, 1992, 15-36. Buenos Aires, Univ. de Bs. As., Fac. de Ciencias Sociales.

Carilla, Emilio: *El romanticismo en la América Hispánica*. Madrid, Gredos, 1957 (3ª ed. ampliada: 1975), 2 tomos.

Cardona Castro, F. L.: "Introducción a la obra de Thomas Carlyle", en Carlyle, Thomas: *Los héroes. El culto de los Héroes y de lo Heroico en la historia*. Barcelona, Burgera, 1967.

Forest, H. U.: *L' esthétique du roman balzacien*. Paris, P.U.F., 1950.

Heidegger, Martin: "La época de la imagen del mundo", en *Sendas Perdidas*, (Holzwege, 1950). Buenos Aires, Losada, 1960, trad. de J. Rovira Armengol.

Hirdt, Willi: "Eugène Sue", en *Ensayos de narrativa francesa contemporánea*. Barcelona, Alfa, 1984, trad. Rafael de la Vega, pp. 73-88.

Hopenhayn, Martin: *Hacia una fenomenología del dinero*. Montevideo, Nordan, 1989.

Lukacs, Georg: *Teoría de la novela* (1914-15 /1920). Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966, trad. de la versión francesa Juan José Sebreli.

La novela histórica (1937; 1955). México, Era, 1966, trad. Jasmín Reuter.

Maravall, José Antonio: *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV al XVII)* (1972). Madrid Alianza, 1986, 2 tomos.

Marx, Karl: "Peregrinación por el mundo y transfiguración de la 'crítica crítica' o 'la crítica crítica' como Rudolph, Príncipe de Geroldstein, en MARX y ENGELS: *La Sagrada Familia*. (Obras de Marx y Engels. Barcelona, Crítica, 1978, trad. Pedro Scaron.)

Raabe, Juliette: "La novela novelesca y la literatura de consumo", en GROS, Bernard (ed. al cuid. de): *La literatura. Desde el simbolismo al nouveau roman* (1971). Bilbao, Mensajero, 1976, trad. Juan José Ferrero, pp. 362-401.

Thomasseau, Jean-Marie: *El melodrama* (1984). México, F.C.E., 1989.

Zeraffa, Michel: *Novela y sociedad* (1971). Buenos Aires, Amorrortu, 1973, trad. José Castelló.

